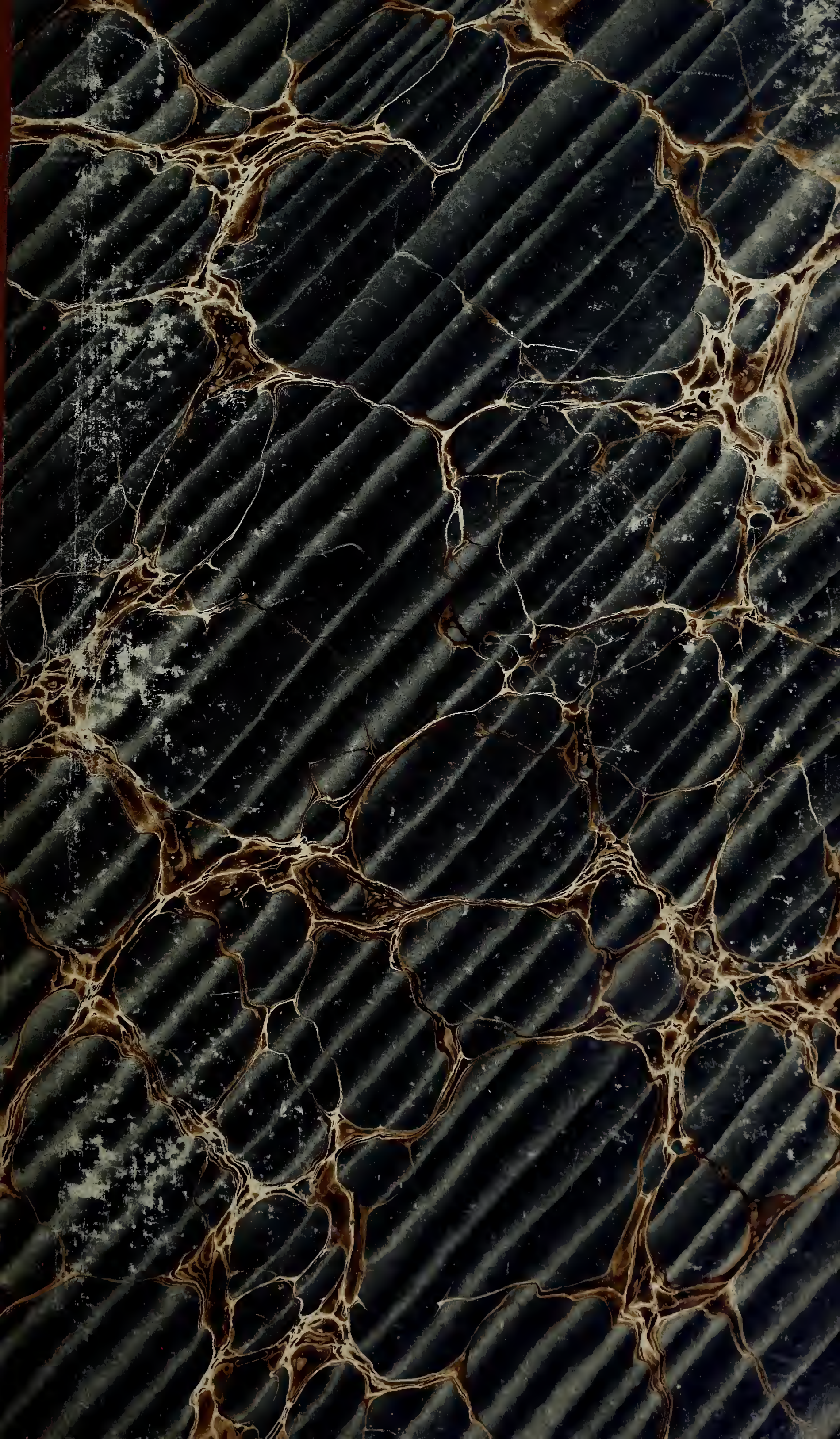
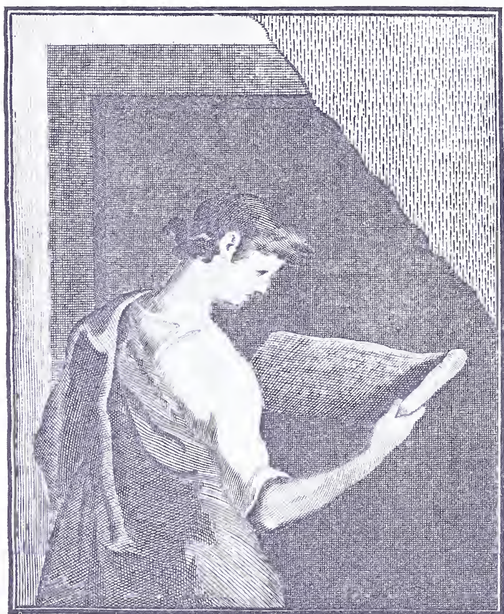




ARCHIV

FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

RUDOLPH WEIGEL.

ZWÖLFTER JAHRGANG.

MIT EINGEDRUCKTEN HOLZSCHNITTEN UND EINEM KUPFERSTICH.

LEIPZIG:
RUDOLPH WEIGEL.
1866.

Inhalt.

Seite

1. Vorbesprechung über die Deutungsfrage der Holbein'schen Madonna mit Rücksicht auf die Handzeichnung Nr. 65 des Baseler Museum. Von G. Th. Fechner 1
2. Ausführliche Beschreibung Aller auf dem Rath-Hauss in Nürnberg in denen Obern schönen Zimmern Befindlicher grosser und kleiner Gemählte. Beschrieben von Georg Jacob Lang. Anno 1711. Mitgetheilt durch Dr. A. Andresen 31
3. Von Kunstlichen Handwerken Die Zu allen Zeiten sonderlich in der Statt Nürmberg Sich enthalten haben. Mitgetheilt durch Denselben 37
4. Die älteste historische Quelle über die Holbein'sche Madonna, besprochen von G. Th. Fechner 58
5. Ueber das Kupferstichwerk des Augustin Hirschvogel. Nach Aufzeichnungen des verstorbenen J. A. Börner in Nürnberg 73
6. Materialien zu einem Cataloge der radirten und der vorzüglichsten geschabten Blätter des Georg Philipp Rugendas in Augsburg. Aus dem handschriftlichen Nachlass des verstorbenen J. A. Börner in Nürnberg 101
7. Jakob Asmus Carstens. Von Dr. Richard Schöne in Rom . . . 121
8. Aelteste Sammlung von Danziger Ansichten. Von R. Bergau in Danzig 155
9. Jobst Amman betreffend. Von J. Dielitz, Secretair der königl. Museen in Berlin 160
10. Albert Christoph Reindel. Katalog seiner Kupferstiche. Von Dr. A. Andresen 161

Seite
11. Neue Nachträge zu Wenzel Hollar. Von Dr. G. Parthey 189
12. Berichtigung zu Passavant's Peintre-Graveur Tome V. Von Mr. Louis Thies in Cambridge, Mass. (America) 192
13. Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna. Monographisch zusammengestellt und discutirt v. G. Th. Fechner 193
14. Ein Madonnenkopf von Correggio. Mit Facsimile von H. Petersen in Nürnberg. Von R. Weigel 267

Vorbesprechung über die Deutungsfrage der Holbein'schen Madonna

mit Rücksicht auf die Handzeichnung Nr. 65. des Baseler Museum

von

G. Th. Fechner.

Bekanntlich bestehen Zweifel, ob das Kind der Holbeinschen Madonna (in Dresden und Darmstadt [1]) als Christkind und nicht vielmehr als krankes oder gestorbenes Kind der unten knieenden Familie Meier, oder gar als Seele einer verstorbenen Frau aus dieser Familie, zu betrachten sei. Ich werde diese Frage in Zusammenhang mit manchen andern Fragen, die sich um sie als um ihren Mittelpunkt gruppiren, in einer besondern Schrift monographisch behandeln und gebe hier nur vorweg eine Zusammenstellung aus einigen Abschnitten derselben, bestimmt einerseits, den Haupteinwand zu heben, womit man jene, bis zu gewissen Grenzen sehr berechtigten, Zweifel seither niederzuschlagen gesucht hat, andererseits meine definitive Ansicht über die Frage vorläufig zu erklären, mit der Absicht, theils zur Vervollständigung der Unterlagen, welche zu dieser Ansicht gehören, anzuregen, theils weiteren oder geschärfteren Einwänden dagegen, als man hier schon berücksichtigt finden wird, für künftige Berücksichtigung Raum zu geben.

Der Haupteinwand gegen die Ansichten, welche dem Christkinde in den Armen unserer Madonna widersprechen, ist der, dass ein menschliches Kind statt eines Christkindes in den Armen einer Madonna überhaupt etwas weder je Vorgekommenes noch mit dem Geiste altkatholischer Kunst Verträgliches sei.

---

1) Dass von der schlechthin sogenannten Holbein'schen Madonna zwei Exemplare existiren, beide von Holbein's Hand, wovon das in Darmstadt befindliche als das früher gemalte anzusehen ist, während das in Dresden im Verhältniss einer zweiten, in einigen Hinsichten abgeänderten, Auflage von demselben Autor dazu steht, darf ich, insbesondere nach der gründlichen Untersuchung des Herrn Dr. v. Zahn in diesem Archiv, als bekannt voraussetzen.

Hübner [1]) und Kugler [2]) erklären diese Vorstellung für eine modern spielende oder sentimental moderne, „von welcher Holbein und sein ganzes Jahrhundert weit entfernt gewesen sei“; Woltmann [3]) schliesst sich ihnen ganz darin an; auch Waagen [4]) findet sie, „als mit der geheiligten Tradition in Widerspruch“, unannehmbar. Man unterhalte sich mit Kunstkennern und Künstlern darüber und man wird fast immer dasselbe hören.

Nun hat schon Schäfer in seiner Abhandlung über unsere Madonna [5]) mehrere Approximationsfälle zum kranken Kinde statt eines Christkindes in den Armen der Madonna geltend gemacht. Sie mögen für nicht sehr durchschlagend gehalten werden. Ich werde sie zuvörderst durch einige Fälle vermehren, die mir der Erwähnung nicht ganz unwerth scheinen, — doch mag man von ihnen immerhin dasselbe sagen, — dann zu beweisenderen Fällen übergehen, und mit der Betrachtung des entscheidendsten, von unserem Holbein selbst, der in der Ueberschrift genannten Handzeichnung, schliessen.

In den „Anfängen der Druckerkunst“ von T. O. Weigel, dieser wichtigen neuen Bereicherung unserer Literatur, ist Th. II. S. 103 ff. unter dem Namen des „Salve Regina“ eine Art Volksbilderbuch zur Beförderung des Cultus der Maria beschrieben, wovon mir durch die Gefälligkeit Herrn Weigel's die Ansicht des Originals gestattet war. Es ist schwäbischen Ursprunges, ungefähr aus den Jahren 1460 bis 1470, und enthält vierzehn, (ursprünglich fünfzehn) Bilder, die sich hauptsächlich auf die Wirksamkeit des Absingens des Salve Regina und die hülfreiche Thätigkeit der Maria beziehen. Auf dem einen dieser Bilder (dem achten) liegt ein todtkranker Chorherr im Bette, und die im Fenster auf Wolken als Brustbild erscheinende Madonna ohne Christkind ist im Begriff, die in Gestalt eines nackten Kindes ihr zufliegende Seele des Chorherrn aufzunehmen. Die Madonna hält dem Kinde beide Hände entgegen und dieses streckt die Arme nach ihr aus. Noch einen Moment, und sie hat es aufgenommen; und wir hätten damit einen Parallelfall zu unserm Bilde nach Schäfer'scher Fassung, wonach das Kind in den Armen der Madonna die Seele der ihr zunächst knieenden, als verstorben zu denkenden, Frau ist.

Von andrer Seite kann man im zwölften und dreizehnten Bilde einen Parallelfall zu unserm Bilde im Sinne einer andern

---

1) Die Dresdner Gemäldegallerie, Einleitung.
2) Museum 1836 Nr. 27.
3) Holbein-Album. S. 27.
4) Handbuch der d. ö. u. Malerschulen I. 264.
5) Die königliche Gemäldegallerie in Dresden III. 815.

viel mehr beliebten Ansicht finden, wonach das Christkind für ein menschliches Kind von der Madonna bei Seite gestellt ist. Man sieht nämlich in der Aufeinanderfolge beider Bilder die Madonna vom Altar, wo sie als Standbild aufgestellt war, herabsteigen, ihr Kind, das Christkind, auf den Altar setzen, einen Sünder, mit dem sich das Bilderbuch schon vorher zu schaffen macht, dafür neben sich nehmen, uud nun für ihn bei ihrem Kinde bitten. Freilich insofern entgegengesetzt dem Falle unseres Bildes, als in diesem das Christkind vielmehr herab- als heraufgesetzt gedacht wird.

In keinem beider Fälle aber hat die Madonna ein Kind wirklich in den Arm genommen, der letzte Schritt ist nicht gewagt: es sind eben nur Annäherungsfälle, gegen deren Geltendmachung hier man überdiess einwenden kann, dass es genreartige, sich durch ihren Text erläuternde, Darstellungen eines Bilderbuches sind, welche man nicht maassgebend für das halten darf, was bei einem Bilde im grossen Kirchenstile, wie dem unsern, gestattet ist das sich durch sich selbst erläutern muss, und durch die knieende Familie, den Gnadenmantel u. s. w. in ganz anderem Sinne erläutert. Geben wir also auf diese Beispiele wenig oder nichts; und verlangen vielmehr solche, die mehr als blosse Annäherungen sind. Sollten sich gar keine finden lassen, so wäre es in der That sehr bedenklich für die Ansichten, welche der Madonna ein menschliches Kind für ihr Christkind in den Arm legen; denn unzählige Male wird doch die Hülfe der Madonna gerade für Kinder in Anspruch genommen. Aber hat man auch an den rechten Orten danach gesucht?

Es schien mir, dass, wenn anders hierher gehörige Beispiele überhaupt zu finden, sie vor Allem in den Kapellen der wunderthätigen Maria zu suchen sein müssten; ich konnte aber nirgends eine Beschreibung der dort vorkommenden Bilder ermitteln. Um nicht eine besondere Reise desshalb zu unternehmen, wendete ich mich an eine Quelle, wo ich wohl Auskunft darüber zu erhalten erwarten durfte, und wirklich in erwünschter Weise erhielt. Es ist ein mir bekannter, jetzt hiesigen Ortes angestellter, ehemaliger katholischer Priester — ich bezeichne ihn künftig kurz als Herrn St. M. — welchen die Verkündigung des Dogma der unbefleckten Empfängniss aus dem Schoosse der katholischen Kirche herausgetrieben, nachdem er zehn Jahre lang Pfarrer in einem bairischen Dorfe gewesen, und der mit den hier einschlagenden Verhältnissen vollkommen vertraut war. Da er sein Pfarramt schon im Jahre 1859 aufgegeben, spricht er allerdings nur aus Erinnerung; doch waren seine Angaben bestimmt und entschieden. Ich theile hier das davon mit, was uns bezüglich unserer Frage interessiren kann.

Seine Angaben beziehen sich wesentlich auf die Votivbilder in altbairischen und schwäbischen Wallfahrtskapellen der Maria, wovon er mir unter andern die zu Steinbach bei Memmingen im bairischen Schwaben, zu Kobel bei Augsburg, und im Maria-Josephsstift zu München nannte, ohne seine Angaben darauf beschränken zu wollen: doch kannte er diese vorzugsweise aus eigener Anschauung.

Im Allgemeinen enthält jede solche Kapelle ein wunderthätiges Marienbild, welches keineswegs überall ein Christkind trägt, sondern mehrfach ohne solches mit gefalteten Händen oder einem Schwert in der Brust dargestellt ist. Meist, doch nicht überall, ist es statuarisch, in den eigentlichen Wallfahrtskapellen gewöhnlich schwarz, wie das zu Einsiedeln in der Schweiz.

In den zahlreichen Votivbildern solcher Kapellen wird die Madonna stets ganz so, wie sie in dem Hauptbilde der Kapelle ercheint, also auch mit oder ohne Christkind, je nachdem es bei diesem der Fall ist, dargestellt; nur dass manchmal an die Stelle des Christkindes ein gestorbenes Kind auf besonderen Wunsch der Familie gesetzt erscheint, ohne dass dann noch ein Christkind nebenbei ist. Namentlich beziehen sich solche, immer doch nur mitunter vorkommende, Bilder darauf, dass die Aeltern um Erlösung eines an grossen Schmerzen leidenden Kindes gebeten haben, und das Bild trägt dann in der Regel eine Unterschrift, etwa wie folgt:

„Diese Votivtafel wurde errichtet von N. N., dass [1]) ihr Kind N. N. nach so und so langen Leiden durch die Hülfe der wunderthätigen Mutter Gottes zu N. erlöst und als Engel in den Himmel aufgenommen worden ist.“

Es kommt vor, doch nur ausnahmsweise, dass in solchen Bildern dasselbe Kind doppelt dargestellt ist, unten nämlich krank im Bette liegend, oben von der Madonna aufgenommen, analog also unserm Bilde im Sinne der Jacobi'schen Auffassung.

Dass in Bildern dieser Art das von der Madonna aufgenommene Kind wirklich nicht das Christkind, sondern ein menschliches Kind vorstellt, beweist sich abgesehen von der darauf zielenden Unterschrift dadurch, dass es keinen Heiligenschein trägt, während das Christkind einen dicken Heiligenschein hat, dass es bekleidet ist, im Allgemeinen bunt, in grellen Farben, wie sie überhaupt in solchen Bildern geliebt werden, während das Christkind nackt ist, und dass es nicht in gleich innigem Verhältniss zur Madonna dargestellt zu werden pflegt wie das Christkind.

In der That wird es in der Regel nicht auf dem Schoosse,

1) Herr St. M. bemerkte, dass diese unbeholfene Construction gewöhnlich sei.

nicht in den Armen der Madonna dargestellt, wie das Christkind, sondern so, dass es von der Madonna gleichsam aufgezogen oder aufgehoben erscheint; doch erklärte Herr St. M. ausdrücklich, dass er auch Fälle gesehen habe, doch nur sehr ausnahmsweise, wo die Madonna das menschliche Kind in die Arme oder auf den Schooss genommen, könne sich jedoch nicht besinnen, ob diess in Marienkapellen oder Grabkapellen oder auf Kirchhöfen gewesen sei.

Die Bilder, worin das Christkind durch ein menschliches Kind vertreten wird, gehören im Allgemeinen zu den besser gemalten, wozu die Aeltern sich an einen geschickteren Künstler als den gewöhnlich dazu bestellten Kleckser oder Schmierer gewandt haben, indem schon etwas mehr Kunst dazu gehört, die Madonna mit dem Kinde in anderem als dem schablonenmässigen Typus des Hauptbildes darzustellen.

Auf meine Frage, ob sich nicht auch Votivbilder finden, wo die Madonna statt eines gestorbenen Kindes ein krankes zur Heilung aufgenommen, erhielt ich die Erwiederung, dass, so viel er sich entsinnen könne, diess nicht der Fall sei; vielmehr pflege auf Votivbildern, die für die Krankheit eines Kindes gestiftet werden, das Kind nur im kranken nicht im geheilten Zustande oder Acte der Heilung dargestellt zu werden, und zwar suche der Maler die Krankheit durch möglichst augenfällige Zeichen sichtbar zu machen; z. B. handele es sich um einen wunden Arm, so strecke wohl das Kind den Arm aus, und weise mit dem andern Arm darauf; überhaupt aber sei der Erfindungskraft und Phantasie des Malers hierbei grosser Spielraum gelassen. Gewöhnlich finde sich das kranke Kind, wenn es überhaupt ganz dargestellt werde, mit den Zeichen seiner Krankheit unten, und die Madonna in Gestalt des Hauptbildes der Kapelle, ohne Zeichen ihrer Bethätigung bei der Heilung, im Himmel darüber. Sehr häufig aber seien auch die Fälle, wo statt des kranken Kindes blos der kranke Theil, etwa ein Arm, ein Bein dargestellt wird, und eine sehr gewöhnliche Form namentlich die, dass zwischen der männlichen und weiblichen Familiengruppe der Stifter, oder Vater und Mutter einerseits, den Kinderfiguren andererseits, ein Kind mit gefaltenen Händen im Krankenbette oder blos ein Arm, ein Bein, gemalt oder in Silberblech aufgenagelt sich finde, ohne dass sonst etwas, als eine auf das Votum sich beziehende Ueberschrift im Bilde vorhanden sei, also nicht einmal die Madonna, während in andern seltenern Fällen mit der Madonna auch wohl die Dreieinigkeit, Engel, Schutzpatrone mit dargestellt würden.

Ich setze nach dem zuverlässigen Charakter meines Gewährsmannes völliges Zutrauen in seine Angaben; und in der Hauptsache, worauf es uns hier anzukommen hat, dass eine Madonna

statt eines Christkindes ein menschliches Kind aufnehmen kann, wird man ihnen sicher nichts anhaben können. Inzwischen, da sie aus Erinnerungen und nach Anschauungen gemacht sind, bei denen kein Interesse vorlag, auf die in unserer Frage einschlagenden Punkte besonders zu achten, wäre allerdings sehr erwünscht, genauere Angaben mit Rücksicht auf diese Punkte und Vorführung bestimmter Beispiele Seitens solcher, welche Gelegenheit zu directer Anschauung haben, darüber zu erhalten, am erwünschtesten für unsern Zweck, wenn diess bezüglich Marienkapellen in der Schweiz geschähe. Dankbar jedoch würde ich für Privatnotizen darüber sein, auch wenn sie sich auf Marienkapellen anderer Orte bezögen; denn wahrscheinlich sind sich die Bilder darin überall verwandt. Auch gleichen, wie mir Herr St. M. bemerkte, die jetzt gemalten Bilder dieser Art ganz und gar den vor hundert und mehr Jahren gemalten, abgesehen von einiger Veränderung in der Tracht der Donatoren. Da die alten verjährten Bilder den neuen weichen müssen, wenn kein Platz mehr ist, darf man sich freilich wohl wenig Rechnung machen, noch ganz alte zu finden.

Wundern muss ich mich, dass, so viel ich weiss, überhaupt noch gar keine descriptive und kunsthistorische Abhandlung über diese Art Votivbilder in den Marien- und sonstigen Heiligenkapellen vorliegt. So wenig künstlerischen Werth sie haben, so viel culturhistorisches und selbst in die Kunsthistorie eingreifendes Interesse könnte eine solche Abhandlung gewinnen. Sammelt man doch in demselben Interesse Volksmärchen, Volkslieder u. dgl. Sollte doch etwas darüber vorliegen, so würde es mir lieb sein, darauf aufmerksam gemacht zu werden.

Nun freilich ist von den Beispielen, die in diesen Bildern vorliegen, immer noch ein starker Schritt dazu, die Möglichkeit eines kranken oder gestorbenen Kindes in den Armen unserer Madonna zu folgern. Zuvörderst beziehen sie sich blos auf gestorbene Kinder, und es ist ausdrücklich von unserem Gewährsmann verneint, dass er sich auch von der Madonna aufgenommener kranker Kinder erinnern könne; zweitens ist ausdrücklich der Bekleidung als eines Unterscheidungszeichens des menschlichen Kindes von dem stets nackten Christkinde gedacht; drittens wird es nur sehr ausnahmsweise — und fraglich, ob hier die Erinnerung ganz treu war, da die Localität entschwunden war, — von ihm zugelassen, dass das gestorbene Kind wirklich auf den Schooss oder in die Arme genommen worden; vielmehr nur als von ihr aufgezogen oder aufgehoben bezeichnet; viertens fragt sich, ob ein Dutzend Beispiele solcher Schockbilder, wie die gewöhnlichen Bilder der Marienkapellen sind, den Mangel eines einzigen Beispieles unter den Bildern von grossem Kunst-

stil, wie das unsers Holbein ist, aufwiegen kann; endlich kann man verlangen, dass die vorigen Beispiele noch anders als blos durch die Erinnerung eines Bekannten des Autors, noch dazu nur durch eine Erinnerung aus früherer Zeit, constatirt seien.

Ich gebe alle diese Abzüge vom Gewicht der vorigen Beispiele zu, indem ich sie selbst mache, und zu genauerer Constatirung auffordere. Alle aber fallen in Eins weg bei dem letzten Beispiele, zu dem ich nun komme, dem in der Ueberschrift bezeichneten Beispiele von unserm Holbein selbst, worin eine schon künstlerisch bedeutende Skizze zu einem voraussetzlich noch bedeutenderen Votivbilde vorliegt. Denn hier sieht man offenbar, nicht zu bestreiten, die Madonna ein nacktes menschliches Kind im Act, eine wunderbare Heilung daran zu verrichten, in den Armen halten. Fraglich sogar — wir kommen darauf unten — ob es nicht eine erste Skizze zu unserm Bilde selbst ist.

Es dürfte nicht zu viel gesagt sein, dass die Discussion unserer Frage mit der Bezugsetzung dieser Skizze dazu in eine neue Phase tritt, da die Hauptwaffe, womit die Ansicht vom Christkinde seither der Ansicht vom kranken Kinde entgegentrat, damit sozusagen in die gegentheilige Hand gelegt wird. Um aber das Verdienst davon auf den eigentlichen Urheber zurückzuführen, ohne seiner im Ganzen zurückhaltenden Stellung zu unserer Frage zu nahe zu treten, habe ich etwas genauer anzuführen, wie ich selbst zur Kenntniss der Skizze gelangt bin.

Da mir schien, dass die Deutungsfrage des Kindes auf unserm Bilde nicht wohl gründlich ohne Rücksicht auf die Weise, wie Holbein sonst seine Christkinder darzustellen pflegt, behandelt werden könne, habe ich es mir einige Mühe kosten lassen, durch Anschauung und durch Correspondenz die erforderlichen Notizen darüber zu erhalten. Man spricht immer nur von einer Holbeinschen Madonna, und es giebt doch viele, und darunter die meisten mit Christkindern. Unter Anderen finden sich im Catalog der Baseler öffentlichen Kunstsammlung unter Nr. 30. 33. 55. 57. 65. 67. 71. 76. des Handzeichnungssaales solche verzeichnet. Da ich keine eigene Reise nach Basel unternehmen konnte, sie in Augenschein zu nehmen, ersuchte ich Herrn His-Heusler daselbst, dem ich auch sonst für vielfache, anderwärts zu verwerthende, Auskunft über die Baseler Bezugspunkte unseres Bildes den grössten Dank schulde, mir einige Notizen über die beim Vergleich mit unserm Bilde interessirenten Punkte dieser Handzeichnungen geben zu wollen, welcher Bitte in erwünschtester Weise entsprochen wurde. [1])

1) Da über diese Handzeichnungen bis jetzt nur wenige und nur flüchtige An-

Unter diesen Handzeichnungen nun befindet sich eine in Bister, im Katalog unter Nr. 65. als „Maria in einem Stralenkranze“ bezeichnet. In Herrn His-Heuslers erster Charakteristik derselben unter der Reihe der übrigen Marien kam vor, dass „das Kind ein etwas böses Gesicht macht“ und dass „Maria sein linkes Aermchen etwas über dem Handgelenk mit den Fingern umfasst“, ohne Zusatz noch, dass man darin etwas Anderes, als ein Christkind sehen könne. In einigen späteren, durch die Unbescheidenheit neuer Anfragen veranlassten, Zuschriften aber machte Herr His-Heusler unter schärferer Betonung obiger Charaktere (wie unten folgt) ausdrücklich darauf aufmerksam, dass sich bei diesem Kinde wohl an das kranke Kind unseres Bildes im Sinne der neueren Ansichten denken lasse, nur mit eben so ausdrücklicher Ablehnung, irgend welche entschiedene Folgerungen in dieser Hinsicht ziehen zu wollen, und sich überhaupt auf die Deutungsfrage des Bildes einzulassen. Hiernach gebührt jedenfalls Herrn His-Heusler das Verdienst, diese Handzeichnung zuerst in die Discussion der Frage eingeführt zu haben, während mir die Vertretung der hier daran geknüpften Betrachtungen allein zur Last fällt.

Ein sehr erwünschter Umstand, um die nachfolgende Beschreibung der Zeichnung controliren und sich selbst sein Urtheil bilden zu können, ist, dass die Photographie der Zeichnung im nächsten (vierten) Hefte der Baseler „Kunstschätze“ der öffentlichen Ansicht dargeboten werden wird. Ausserdem hat Herr His-Heusler unter einigen im Voraus als Geschenk versandten Exemplaren derselben ein solches Herrn R. Weigel, mit der Nebenbestimmung, als Unterlage einer etwa von mir beabsichtigten Besprechung zu dienen, zukommen lassen, und da mir dieselbe in Betracht meines Specialinteresse's daran von Herrn Weigel zunächst überlassen worden ist, so steht denen, die sich ihrerseits dafür interessiren, die Ansicht derselben bei mir schon jetzt zu Gebote. Uebrigens enthält ihre einfache Beschreibung so bezeichnende Züge, um der Anschauung fast überhoben zu sein; wenigstens werde ich erstere so zu geben suchen, dass man letztere so wenig als möglich vermisst.

Um jeden Verdacht einer subjectiven Färbung der Auffassung auszuschliessen, theile ich vorerst nur die ganz parteilosen Angaben über die Originalzeichnung mit, die ich, noch bevor mir die Ansicht der Photographie zu Theil wurde, aus den Zuschriften Herrn His-Heusler's für meine Schrift zusammenstellte.

Maria „von wunderbarer Grazie und idealer Schönheit“, ge-

---

gaben vorliegen, so dürfte ich Anlass nehmen, Herrn His-Heusler's Notizen darüber unter den Beilagen meiner Schrift mitzutheilen.

krönt, von schwertförmigen Stralen umgeben, in einer reichen Nische mit muschelförmiger Wölbung (wie im Dresdener Bilde), auf einem verzierten Sockel stehend, hält das Kind in ihren Armen, welches eben so wenig als die Madonna einen Heiligenschein trägt, und umfasst dessen linkes Händchen „auf ganz eigenthümliche Weise, als ob sie es heilen oder einrenken wollte", wozu dasselbe „eine merkwürdig böse und unzufriedene Grimmasse schneidet, als ob es Schmerz empfände." [1]) Dabei kniet ein „Ritter oder Bürger" vor der Madonna und „blickt mit erstauntem Blick, als ob ein Wunder geschehe", nach der Hand auf, womit die Madonna das Handgelenk des Kindes umfasst.

Herr His-Heusler erklärt ausdrücklich, dass er die Zeichnung für die Skizze zu einem Votivbilde, „wahrscheinlich einem statuarischen", halte; und, ohne seine Ansicht zu kennen, sprach sich Herr St. M. nach Ansicht der Photographie bei mir in gleichem Sinne aus, nur dass er nicht die Skizze zu einem erst zu schaffenden statuarischen Votivbilde, sondern die, zu einem Votivbilde bestimmte, künstlerisch idealisirte Abbildung eines schon irgendwo vorhandenen wunderthätigen statuarischen Marienbildes darin zu finden glaubt. Es wäre immerhin interessant, zu untersuchen, ob nicht noch heute in der Schweiz wunderthätige Marienbilder vorkommen, welche mit dem der Skizze nähere Bezugspunkte haben. Nur dürfte die Architectur in sehr entwickeltem Renaissancestil, von welcher die Madonna der Skizze umgeben ist, wohl kaum in einer Marienkapelle aus Holbein's Zeit anzutreffen sein; trägt vielmehr den Charakter seiner eigenen Erfindung.

Ungeachtet Herr His-Heusler seine Gründe, das Marienbild als Standbild zu denken, nicht specialisirt hat, dürften sie doch darin liegen, dass eine Maria auf einem Postament in der Nische einer Kapelle, als welche sich die Umrahmung der Nische zu verhalten scheint, nicht wohl anders aufgefasst werden kann. Dazu erklärt Herr St. M., dass der Stralenkranz dafür spreche, als welcher, so weit seine Erfahrungen reichten, immer nur bei statuarischen Madonnen angebracht sei. Er habe mehrere solche Madonnenstandbilder gesehen, welche nur zu $^2/_3$ oder $^3/_4$ vollkommen geschnitzt waren, und an der glatten Rückseite der Figur, resp. des Rumpfes, die Stralen, theils von Kupfer, theils von Messing und vergoldet, befestigt enthielten.

Auch haben wir ja von unserm Holbein selbst noch eine anderweite kleine Darstellung einer offenbar plastisch gedachten Maria mit einem Stralenkranze in einem kleinen Bildchen unter den Illustrationen der Baseler Ausgabe von Erasmi laus stultitiae

1) Anderwärts ist der Ausdruck des Kindes „mehr als unfreundlich" genannt.

(1676) p. 115. Die Madonna mit dem Kinde steht hier in einer in der Höhe angebrachten Strassennische, vor welcher einige Personen knieen; hat keine Krone, aber ebenso wie das Kind einen Heiligenschein um das Haupt, und bietet überhaupt sonst mit der Madonna unserer Skizze wie unseres Bildes keine charateristische Aehnlichkeit dar.

Kann nun schon die bisherige Beschreibung der Skizze keinen Zweifel lassen, dass es sich darin um die von der Madonna bewirkte oder zu bewirkende Heilung eines sei es gebrochenen oder verrenkten oder sonst wie kranken Aermchens handele, welches man natürlich nicht bei einem Christkinde suchen wird, so werden folgende Zusatzbemerkungen auf Grund meiner nachträglichen Anschauung ihrer Photographie eben so geeignet sein, diese Auffassung zu bekräftigen, als von der Ansicht, dass hier die Darstellung eines Christkindes vorliege, vollends abzuführen.

1) Die Madonna umfasst nicht nur mit ihrer Linken das linke Aermchen des Kindes etwas über dem Handgelenk, sondern drückt die Spitze des dazu krumm eingebogenen Zeigefingers geradezu in das Aermchen ein, oder auf dasselbe auf; so dass man eben so geneigt sein kann, die böse oder schmerzhafte Miene des Kindes von einem Schmerze, den dieser herzhafte Eindruck macht, als von einem eigenen Schmerze des Armes abzuleiten.

2) Diese böse oder schmerzhafte Miene des Kindes ist auf bestimmt angebbare Zeichen, welche der Künstler nur absichtlich angebracht haben kann, zurückzuführen, nämlich seitlich (nach Links im objectiven Sinne) verdrehte Augen und einen flunschartig verzogenen Mund mit herabgezogenem Mundwinkel. [1]) Dabei kann man an den Gegensatz erinnert werden, welchen die abwärts gezogenen Mundwinkel des oberen Kindes in unserem Dresdener Bilde gegen die aufwärts gezogenen des unteren zeigen, woher hauptsächlich der Gegensatz zwischen wehmüthigem und lachendem Ausdruck beider Kinder, sowie daran, dass die im erstgemalten, dem Darmstädter Exemplar unseres Bildes noch lächelnd oder, wie man richtiger zu sagen hat, grinsend heraufgezogenen Mundwinkel des obern Kindes erst im Dresdener herabgezogen sind, [2]) zum Beweise, wenn es eines solchen Beweises überhaupt bedürfen sollte, dass Holbein dieses Zeichen der Wehmuth oder des Schmerzes überhaupt mit Absicht an-

1) Blos der linke ist deutlich, da von der rechten Seite wegen der Kopfwendung überhaupt nicht viel zu sehen ist.

2) In der That habe ich mich an einer Photographie des Darmstädter Bildes, sowie einer von Herrn Dr. von Zahn genommenen Durchzeichnung des Kindes darauf, überzeugt, dass der Unterschied des unangenehm lächelnden Ausdruckes des Darmstädter Kindes von dem rein wehmüthigen des Dresdener wesentlich auf die entgegengesetzte Richtung der Mundwinkel zurückkommt.

wandte. In der Skizze aber ist der allein sichtbare linke Mundwinkel des Kindes viel gewaltsamer herabgezogen als bei dem Dresdener Kinde.

3) Der Ritter oder Bürger, welcher vor der Madonna kniet, verräth nicht nur in dem nach Oben gerade auf die umfasste Hand des Kindes gerichteten Blicke und dem offenen Munde, sondern auch in der Haltung der Arme und Hände sein Erstaunen über das geschehende Wunder. Anstatt gefalteter Hände sieht man hier dieselbe Bewegung der parallel auseinandergehaltenen Unterarme nach vorn und oben mit, nach dem Gegenstande der Verwunderung zu offenen, Händen, welche möglichst charakteristisch für eine solche und so gerichtete Gemüthsbewegung ist. Unmöglich ist es, hier einen Betenden zu erblicken.

4) Nicht nur der Stralenkranz der Madonna, welcher öfter bei wunderthätigen Kapellen-Marien vorkommen mag, sondern auch zwei, respectiv rechts und links am Rande der Skizze bis zur mittleren Höhe derselben herabhängende brennende Lampen, [1]) von deren jeder ein Rosenkranz herabhängt, verrathen, dass das Madonnenbild in einer Kapelle aufgestellt gedacht werden soll, so dass man es auch hiernach sehr wohl als ein wunderthätiges fassen kann.

Und hiernach möge man Folgendes bedenken: So unmöglich es nach allem Vorigen ist, in dem Kinde ein Christkind zu sehen, wenn man das Bild nur etwas genauer ansieht, hat man doch bis heute nichts Anderes darin gesehen, haben jedenfalls die Vertreter des Christkindes in unserem Bilde, deren mehr als einer Gelegenheit gehabt, die Skizze in Basel zu betrachten, nichts Anderes darin gesehen, da sie sonst nicht behauptet haben würden, dass es Holbein und seiner Zeit ganz fern gelegen, der Madonna ein krankes Kind in den Arm zu geben. Was man sah, war eben ein von der Madonna gehaltenes nacktes Kind, musste es nicht ein Christkind sein? Wenn es aber trotzdem kein Christkind ist, muss dann das Kind unserer Madonna eins sein?

Dass die Ansicht vom kranken Kinde in unserm Bilde jedenfalls eine wichtige Stütze in der Skizze findet, wird kein Unbefangener in Abrede stellen, da sie mindestens einen wichtigen Parallelfall dazu bietet; während man sonst Parallelfälle dazu überhaupt vermisste. Aber es fragt sich, ob man nicht weiter gehen, und eine Skizze zu unserm Bilde selbst darin sehen kann. Herr His-Heusler zwar ist keineswegs geneigt, es anzunehmen, schon aus dem Grunde nicht, weil der knieende

1) Als solche bezeichne ich zwei hängende Schaalen, die man auch für Weihwassergefässe halten könnte, wenn nicht deutlich aus jedem derselben eine gezackte Flamme herausloderte.

Ritter oder Bürger dem Bürgermeister Meier in unserm Bilde gar nicht ähnlich sehe und einen Bart trage. Auch kommt für unsere Hauptfrage, ob überhaupt derartige Darstellungen in der altkatholischen Kunst möglich und insbesondere unserem Holbein zuzutrauen seien, nichts wesentlich darauf an, ob wir eine Skizze zu unserem Bilde oder irgend einem andern Bilde hier vor uns haben; die Frage bleibt in jedem Falle bejahend entschieden; und so kann es auch Jedem überlassen bleiben, was er davon denken will. Meinerseits aber kann ich nicht umhin, einige Punkte zusammenzustellen, welche in Verbindung mir doch eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu begründen scheinen, dass die Skizze wirklich ein erster, nur nachmals sehr abgeänderter, und durch Zufügung mehrerer Familienglieder erweiterter Entwurf zu unserm Bilde sei. Was man als dagegensprechend ansehen kann, soll nachher folgen. Dabei werde ich beide immer kurz als Skizze und als Bild unterscheiden, und wo Verschiedenheiten zwischen beiden Exemplaren des Bildes vorliegen, solche mit berücksichtigen. [1])

1) Allerdings macht der Bart in Verbindung mit der halb ritterlichen Kleidung und dem andern Gesichtsausdrucke, welcher vielmehr der des Erstaunens als der Andacht ist, aus dem Manne der Skizze scheinbar einen ganz andern Mann als den Mann unseres Bildes. Von diesen Zufälligkeiten der Persönlichkeit abstrahirend aber möchte ich den Mann der Skizze und des Bildes nicht so unvergleichbar finden, dass man nicht im ersten die Anlage zum andern sehen könnte, wenn man dabei in Rücksicht zieht, dass überhaupt in der Skizze keine genaue Porträtirung zu erwarten. Die Haltung und Wendung des Kopfes beider Männer sind auffallend gleich; das in grossen Partieen gelockte Haar und die Nase des Mannes der Skizze finde ich in dem Porträt des Bürgermeisters von 1516 nach de Mechel's Stiche wieder (in unserem Madonnabilde erscheint die Nase etwas gewölbter); ja selbst eine gewisse allgemeine Uebereinstimmung im physiognomischen Eindruck möchte ich zwischen beiden finden, und habe darin auch Beistimmung von Andern gefunden. Diese keineswegs durchschlagenden und vielleicht nicht von Jedem in gleichem Grade anerkannten Aehnlichkeiten beweisen freilich nichts Positives, dürften aber doch der Unmöglichkeit, die Skizze auf das Bild zu beziehen, begegnen. Dazu kann man es nach der folgenden Nummer für sehr möglich halten, dass unser Meier, wenn er anders der Mann der Skizze ist, in seiner Abwesenheit gezeichnet wurde.

---

1) Das Darmstädter Exemplar beurtheile ich nach einer mir vorliegenden Photographie.

2) Die halbritterliche Kleidung und der wahrscheinlich mit ihr solidarische Bart des Ritters oder Bürgers können eher zur Unterstützung seiner Identität mit unserm Meier dienen, als eine Schwierigkeit dagegen begründen. Es ist nämlich historisch, dass der Jacob Meier zum Hasen unseres Bildes nicht nur ein Bürgersmann, sondern auch Kriegsmann war, der wiederholt (in den Jahren 1507, 1510, 1512, 1520, 1524) zu Felde zog, natürlich aber daheim seine Kriegsrüstung und damit wahrscheinlich auch seinen Bart ablegte. Nun braucht man blos zu denken, dass Holbein die Skizze zeichnete, als sich Meier gerade auf einem Kriegszuge befand oder kurz nachher, um das Andenken daran mit aufzunehmen, dass aber später Meier es vorzog, sich mit seiner ganzen Familie in einem Verhältnisse der Andacht zur Madonna darstellen zu lassen, um überhaupt eine einfache Erklärung der Hauptunterschiede der Skizze und des Bildes zu haben. Zugleich hätte man darin einen interessanten Anhaltspunkt, die Entstehung der Skizze entweder um das Jahr 1520 oder 1524 und mithin die des Bildes nicht früher als in diesen Jahren zu suchen, wogegen an sich kein Hinderniss besteht. [1]) Als halb ritterliche Kleidung bezeichne ich, dass der Mann der Skizze nur einen Brustharnisch, ohne Panzer am übrigen Körper, statt dessen einen breitquergestreiften Waffenrock trägt, und einen Helm mit Federn ohne besondere Abzeichen vor sich liegen hat. Abgesehen von meinem eigenen Urtheil, das man befangen finden könnte, beweist jedenfalls der Umstand, dass Herr His-Heusler, obschon die Identität des Mannes der Skizze mit dem des Bildes ablehnend, jenen doch als „Ritter oder Bürger" bezeichnet, dass er in seinem Aussehen sowohl etwas vom einen als vom andern haben muss; was nun aber gerade ganz zu der Vorstellung passt, die man sich nach obigen Datis von unserm Meier machen kann.

Die Belege zur Kriegsfertigkeit unsers Jacob Meier kann man, mit Ausnahme des Datums 1524, zerstreut in der Bas'ler Chronik von Wurstisen (1580) S. 500. 501. 503. 529., und (wohl nach Wurstisen zusammengefasst) in Leu's allgemeinem Helvetischen Lexicon, Art. Meyer S. 125. wie folgt finden:

„Es ward auch Jacob Meyer genannt zum Hasen, Anno 1507 Fehndrich bei den Baselischen Völkeren in dem Zug in königlich-französischen Diensten vor die Stadt Genua, A. 1510 Meister

1) Die Unterschiede des Bildes von der Skizze sind übrigens bedeutend genug, dass man es wahrscheinlich finden kann, diese sei nicht unmittelbar in jene übersetzt worden, sondern es habe eine Zeit vielleicht von mehreren Jahren dazwischen gelegen, in welchen der Plan des Bestellers und Künstlers eine andere Gestalt angenommen. Hiermit würde ganz gut stimmen, dass der Mann der Skizze etwas jünger als der des Bildes zu sein scheint.

und Obrist-Zunftmeister, auch in gleichem Jahr, und A. 1512 Hauptmann über die Papst Julio II. bewilligte Baselische Hülfsvölcker, war A. 1513 auch einer der Eidgenössischen Gesandten, welche Herzog Maximilian von Meilland wiederum in sein Hertzogthum eingesetzt, ward A. 1516. Bürgermeister, und hat A. 1520 dem Bischof das Schloss Pfeffingen weggenohmen". Ausserdem wird von Ochs (in s. Gesch. Basels V. 420) aus einer alten Handschrift mitgetheilt, dass im Jahre 1524 zweihundert freie Knechte aus der Schweiz mit einem freien Fähnlein unter dem Hauptmann Jacob Meier dem König Franz I. zu seinem Kriege in Mailand zu Hülfe auszogen, jedoch bald umkehrten und in acht Tagen wieder heim kamen. Dass dieser Jacob Meier unser Jacob Meier zum Hasen war, lässt sich aus einer andern Nachricht ergänzen.

3) Die Aufstellung einer gekrönten Madonna ohne Heiligenschein mit lang herabfliessendem Haar in einer Nische mit gewölbtem Muscheldache und Renaissancestil der Umgebung gleicht sich in der Skizze und dem Bilde so sehr, dass man sich von selbst und unwillkührlich von der einen auf das andere gewiesen findet. Nun ist zwar die Madonna in dem Bilde mit einem Gnadenmantel statt einem Stralenkranze versehen; aber der Umstand selbst, dass die Madonna mit dem Gnadenmantel so zu sagen in derselben Nische stehen geblieben ist, in welcher die Madonna mit dem Stralenkranze stand, kann auf eine Zusammengehörigkeit der Skizze und des Bildes weisen, da es sonst gar nicht die Gewohnheit der Madonnen mit dem Gnadenmantel ist, in Nischen zu stehen, wie ich aus einer Zusammenstellung solcher Madonnen schliesse, die ich in meiner Schrift gebe. Die Stellung in der Nische scheint also nur durch eine Art Beharrung aus der Skizze in das Bild übergegangen.

An sich widerspricht überhaupt die Ausbreitung des Gnadenmantels der Stellung der Madonna in einer Nische, um so mehr, wenn er von Engeln auseinandergehalten wird, wie sonst immer der Fall, wo ihn die Madonna nicht selbst auseinanderhält. In unserm Bilde aber wird er weder von ihr selbst noch von Engeln auseinandergehalten, und ist so verkürzt, dass er seine Function nicht vollständig erfüllt. Auch diess lässt sich so deuten, dass es von vorn herein gar nicht auf Darstellung einer Madonna mit dem Gnadenmantel abgesehen war, und diese blos nach spätern Motiven, so gut es sich noch mit der von früher her beibehaltenen Aufstellung in der Nische vertrug, hinzu componirt ist.

Der, dem Bilde mit der Skizze gemeinsame Umstand, dass die Madonna zur Krone keinen Heiligenschein hat, kann vielleicht

in sofern nicht ganz bedeutungslos gelten, als sonst Holbein in der Regel zur Krone der Madonna den Heiligenschein nicht fehlen lässt. In der That fehlt er ausserdem nur der gekrönten Madonna auf den Orgelflügeln (oder deren Skizze), während die Madonnen der Handzeichnungen Nr. 57. 60. 71. so wie des Titelblattes der Freiburger Stadtrechte von unserem Holbein zur Krone einen Heiligenschein haben. Ueberhaupt ersetzt auch in den Bildern anderer Künstler die Krone keineswegs den Heiligenschein der Madonna, sondern erhöht den Anspruch daran, da die meisten gekrönten Madonnen einen Heiligenschein oder eine Glorie haben.

4) Bekanntlich hat Jacobi neuerdings die Ansicht aufgestellt, dass das obere und untere nackte Kind unseres Bildes dasselbe Kind sei, ersteres im kranken, letzteres im geheilten Zustande. Sollte nun das obere Kind wirklich kein Christkind sein, so hat diese Ansicht den Vorzug der Wahrscheinlichkeit für sich, indem jede andere Auffassung beider Kinder zu viel Schwierigkeit sei es wegen des obern oder untern Kindes bietet und keine das Verhältniss der Uebereinstimmung und Verschiedenheit beider Kinder gleich gut erklärt, wie ich in meiner Schrift speciell ausführe, zum Theil auch schon früher ausgeführt vorliegt. [1]) Auch ist schon vor Jacobi, ohne dass es ihm zur Zeit der Abfassung seiner Schrift bekannt war, der Engländer Blake, und noch vor Blake, die Engländerin Mrs. Jameson, möglicherweise sogar vor allen dreien L. Tieck, sämmtlich unabhängig von einander, auf dieselbe Ansicht gekommen, wozu ich die Belegstellen mit wörtlicher Anführung aus den beiden englischen Autoren, ebenfalls künftig geben werde. Im Sinne dieser Ansicht aber wird man kaum umhin können, die Krankheit des Kindes im Bilde eben so auf das linke Aermchen zu beziehen, wie in der Skizze; indem nicht nur die Correspondenz im Ausstrecken desselben linken Aermchens beim obern und untern Kinde des Bildes, oben aber mit trübem, unten mit fröhlichem Gesichtsausdrucke, sondern auch die Weise, wie das untere Kind sein Aermchen präsentirt und darauf sieht, schwerlich anders gedeutet werden können. Denn wenn schon genug andere Deutungen dafür vorliegen, deren ich in meiner Schrift gedenke, lernt man doch die vorige erst recht schätzen, wenn man diese andern, grösstentheils recht curiosen, ihr gegenüber betrachtet; man glaubt damit auf einmal zwischen ihnen allen das Ei auf der Spitze stehen zu sehen. Auch hat

1) Darin, dass dasselbe Individuum auf demselben Bilde in zwei verschiedenen Zuständen dargestellt ist, wird man um so weniger eine Schwierigkeit finden können, als ich vier andere Beispiele solcher Darstellung von unserm Holbein anzuführen vermag, von deren zweien vielleicht die Aechtheit der Autorschaft bezweifelt werden kann, aber nicht von den zwei andern.

nicht nur schon Blake die Ansicht des kranken Aermchen in seine Ansicht von der Identität beider Kinder mit aufgenommen, sondern mir selbst drängte sich dieselbe noch vor Kenntniss seiner Schrift nach Kenntnissnahme von der Jacobi'schen Ansicht unwillkührlich auf,[1]) und unabhängig von uns beiden hat sie Herr Dr. Carl Lampe hier gefasst und sich darüber gegen mich erklärt. Sie bietet sich also natürlich genug dar. Hiernach aber wäre es, namentlich mit Rücksicht auf die übrigen Gleichungspunkte der Skizze und des Bildes, in der That höchst unwahrscheinlich, dass beide mit dieser Special-Analogie des Inhalts sollten unabhängig von einander entstanden sein.

5) Während zu drei Personen in unserm Bilde Skizzen von unserm Holbein vorliegen, fehlt eine Skizze zum ganzen Bilde, umgekehrt fehlt zu unserer Skizze ein Bild. Das lässt sich dahin ergänzen, dass eben unsere Skizze die Skizze zu unserem Bilde ist.

6) Die drei Skizzen zu den Personen in unserem Bilde und unsere hier betrachtete Skizze waren von vorn herein in dem, aus Holbein's Zeit stammenden, Amerbach'schen Cabinet vereinigt. Wenn aber eine Skizze zu unserm Bilde überhaupt vorhanden war, könnte sie nur da gesucht werden, wo sich die Specialskizzen dazu fanden.

Hierzu nachträglich noch einige Worte über die Armbewegung des obern Kindes in unserm Bilde, welche unter Nr. 4 als Ausstrecken eines kranken Aermchens in Anspruch genommen wurde. Man[2]) hat darin Seitens der Vertreter des Christkindes vielmehr eine segnende Bewegung erblickt, ja sie als eine „unzweifelhaft" oder „unverkennbar" segnende für die Nothwendigkeit, in dem Kinde ein Christkind zu sehen, ausdrücklich geltend gemacht. Inzwischen könnte sie höchstens unter Voraussetzung des Christkindes als solche gelten, mithin nicht im Cirkel dafür geltend gemacht werden, da ich in meiner Schrift noch sechs bis sieben andere Deutungen der ausgestreckten Hand im Sinne anderer Deutungen des Kindes anzuführen haben werde, die doch möglich sein mussten, da sie wirklich vorgekommen sind. Richtiger aber dürfte sein, zu sagen, dass es unzweifelhaft keine segnende Handbewegung sei, da das Kind sich von denen abwendet, die es segnet, da es die Linke ist, mit der es segnet; und da die eigentliche typische Form des Segnens überhaupt eine andere ist. Statt dass der Segnende dazu die Linke herabstreckt und die Finger daran ausspreizt, hebt er die Rechte,

---

1) Von Jacobi selbst findet sie sich noch nicht ausgesprochen.

2) A. W. von Schlegel, Hübner, Woltmann und wohl alle Vertreter des Christkindes.

streckt Zeige- und Mittelfinger daran empor und wendet sie dem zu Segnenden zu, kurz es ist ganz die Form des Schwörens, nur dass der Segnende die Handfläche vielmehr dem zu Segnenden als sich zuwendet. So ist es ausdrücklich in Otto's Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie angegeben, so sieht man unzählig oft das Christkind segnend dargestellt; man blicke z. B. in das Madonnenwerk der Mrs. Jameson, oder durchlaufe das Kupferstichcabinet unsers Museums; so auch segnet der Verkündigungsengel auf dem Sebastiansbilde unseres Holbein selbst. Nun kann man zwar sagen, jede Ausstreckung der Hand nach gegenwärtigen Personen bedeute bei einem Christkinde von selbst ein Segnen desselben, und kann auf nicht wenige Christkinder verweisen, die in dieser so zu sagen leichtern Form segnen. Inzwischen fällt hiermit nicht nur die wirkliche Beweiskraft der Handbewegung für das Christkind, da eine solche Handbewegung eben so gut bei menschlichen Kindern vorkommen kann; sondern ich habe auch in allen Fällen von Christkindern, die in solcher leichten Form segnen, — und bis jetzt vermochte ich deren siebzehn aufzutreiben, — ausnahmslos [1]) die Rechte dazu gebraucht, und mit zwei Ausnahmen die Wendung des Kindes nach dem zu Segnenden, gefunden.

Unterlassen wir nun aber auch nicht, das in Betracht zu ziehen, was sich als wesentlichere Verschiedenheit zwischen Skizze und Bild gegen die Zusammengehörigkeit beider geltend machen lässt, womit sich zugleich die Charakteristik der Skizze vollenden wird. In dieser Richtung gilt es, Folgendes zu bemerken.

1) Weder der Madonna noch dem Kinde kann man füglich in der Skizze dasselbe Modell unterliegend denken, als in dem Bilde. Die Madonna der Skizze entbehrt überhaupt eines gleich entschiedenen portraitartigen Charakters, als die Madonna des Darmstädter Exemplars zeigt, und noch im Dresdener Exemplar durchblickt. Dennoch kann man nach der ganzen Darstellungsweise der Madonna in der Skizze keine reine Idealfigur hier erblicken. Einem von mir zu Rathe gezogenen Kenner machte sie den Eindruck, es möge eins der lieblichsten Schweizer Landmädchen das Modell dazu geliefert haben, und man weiss ja, dass manche Kantone noch heute durch deren Schönheit bevorzugt sind; wirklich glaubte er den Typus davon in der Madonna der Skizze wieder zu finden. Ohne dies meinerseits hinreichend nach eigener Erfahrung beurtheilen zu können, finde ich im Allgemeinen sehr gut dazu stimmend, dass der Ausdruck der Madonna der Skizze vielmehr

1) Eine Ausnahme, welche das Bild eines neuern Künstlers im Cartonsaale unsers Museums darbietet, kann nämlich nicht zählen, sofern es sich hier um Darstellungen im Sinne alter Conventionen handelt.

der allgemeine einer holden Natürlichkeit als der individuelle einer scharf ausgeprägten bedeutenden Persönlichkeit ist. Der Madonna der Skizze gegenüber erscheint die Darmstädter Madonna fast vornehm und stolz; und mit der holdseligen Idealität der Dresdener Madonna, worin diese die Darmstädter so sehr übertrifft, hat die Madonna der Skizze zwar die Lieblichkeit, aber nicht die Höhe gemein. Es gewährt ein eigenes Interesse, diese drei Madonnen, die sich möglicherweise successiv vertreten haben, zu vergleichen, und zu bemerken, wie sich das eigenthümlich Verschiedene derselben dabei von einander abhebt.

Die Kleidung der Madonna in Skizze und Bild [1]) entspricht diesem Gegensatze, und die Beschaffenheit derselben auf der Skizze verstärkt die Voraussetzung, dass wir es hier jedenfalls mit keiner reinen Idealfigur zu thun haben. Abgesehen, dass der Stralenkranz durch den Gnadenmantel im Bilde ersetzt ist, trägt die Madonna des Bildes über einem Unterkleide von Goldstoff ein Oberkleid, wie es scheint aus schwerem Sammet, was in fast parallelen cannelürartigen Falten bis über die Füsse herabfällt und mit einem lose umgeschlungenen Bande gegürtet ist, also ein Staatskleid, wogegen die Madonna der Skizze ausser einem gestickten und gefransten Saume am obern Theile des Kleides, eingeschnürten Aermeln und einigen Troddeln an einem Umschlagstuche, die man schwerlich bei einer Madonna suchen kann, ein, aller Prätension von Glanz und Schmuck baares, wie es scheint ganz einfaches häusliches Gewand trägt, was in breiten Flächen mit sparsamen, unordentlichen, zum Theil zerknitterten Falten ziemlich eng um die Gestalt anschliesst, ohne eine Spur von Stilisirung zu zeigen, hiernach wohl nur so gezeichnet sein kann, wie es unmittelbar an einem Modell zu sehen war. Die über einem einfachen Kopftuch aufgesetzte Krone scheint zu dieser Kleidung gar nicht zu passen. Die vom Gewand nicht mit bedeckten, ganz nahe zusammen, etwas auswärts von einander, gestellten Füsse, auf deren rechtem die Figur mehr als auf dem linken ruht, sind nackt, lassen aber durch die darüber laufenden Riemen oder Bänder auf Sandalen schliessen. Die ganze Stellung der Figur kann man für sich anmuthig finden, dem hohen Schwunge der Sixtina gegenüber aber erscheint sie doch etwas steif.

Das Kind der Skizze hat mit den Kindern beider Exemplare des Bildes wie mit genug andern Kindern die eingebogene Nase gemein, zeigt aber im Uebrigen eine so verschiedene Physiognomie von beiden, dass an eine unmittelbare Uebertragung desselben von der Skizze in das Bild nicht zu denken ist. Sein kurzer

1) Beide Exemplare desselben stimmen in der Kleidung der Madonna wesentlich überein.

Haarwuchs ist zu wenig ausgeführt, um von seiner Beschaffenheit sicher urtheilen zu können.

Hierzu einige Bemerkungen über Aehnlichkeitsverhältnisse der Madonna und des Kindes in unserm Bilde überhaupt.

Von verschiedenen Seiten, unabhängig von einander, ist mir als Ansicht dieses oder jenes Kenners zugekommen, dass das Modell zur Madonna unseres Bildes in dem Fräulein Offenburg zu sehen sei, die man im Baseler Museum von unsers Holbein's Hand einmal als Lais corinthiaca, ein zweites Mal als Venus mit Amor dargestellt sieht, und von der man vermuthet hat, dass sie eine Geliebte Holbein's gewesen.[1]) Beide Portraits sind in De Mechel's Werk gestochen. Soll ich hiernach urtheilen, so stelle ich nicht in Abrede, dass die Gesichtsform im Allgemeinen und die lange gerade Nase insbesondere bei dem Fräulein und der Madonna, sei es des Dresdener oder Darmstädter Bildes,[2]) ähnlich genug sind, um, mit Rücksicht, dass ein Modell ja überhaupt nicht unverändert in ein Bild übergeht, jene Ansicht nicht als unmöglich bezeichnen zu können. Inzwischen kommt diese Aehnlichkeit mit einer andern viel schlagenderen in Conflict.

Schon Mosen und unabhängig von ihm Jacobi haben im Dresdener Bilde eine auffällige Aehnlichkeit zwischen der Madonna und dem halbwüchsigen Jüngling oder Knaben inmitten der männlichen Gruppe bemerkt;[3]) und ich glaube, man wird die Aehnlichkeit hier zugestehen. Nun aber erscheint diese Aehnlichkeit nicht nur nach meinem, sondern auch nach dem von mir in Anspruch genommenen Urtheile Anderer, noch viel entschiedener im Darmstädter Bilde, ja es dürfte unmöglich sein, sie hier nicht zuzugestehen; und betrachtet man das Fräulein Offenburg mit dem Knaben zugleich der Madonna gegenüber, so wundert man sich, dass nach der Aehnlichkeit des letztern mit der Madonna von einer Aehnlichkeit der ersteren damit noch die Rede sein könne. Wonach man kaum zweifeln kann, dass vielmehr ein weibliches Glied derselben Familie, welcher jener Knabe ange-

---

1) Näheres s. in Hegner's H. H. 162.

2) Die Stirn des Fräuleins scheint mir zwischen der der Darmstädter Madonna und der erheblich höheren der Dresdener, welche zu deren idealerem Ausdrucke beiträgt, inne zu stehen.

3) Eigen ist es, dass, während man geneigt sein kann, den Madonnen beider Exemplare des Bildes verschiedene Modelle unterliegend zu halten, doch beide Madonnen dem Knaben unten ähnlich erscheinen, von dem man nicht dasselbe annehmen kann. Doch ist auch der Knabe nicht unverändert aus dem Darmstädter in das Dresdener Bild übergegangen, vielmehr die Abänderung in derselben Richtung als bei der Madonna, nur nicht in so starkem Verhältnisse, erfolgt.

hört, also ein Glied der Familie Meier, das Modell oder Motiv zur Madonna dargeboten habe, als das genannte Fräulein. Auf Vermuthungen, die man des Weiteren hieran geknüpft hat und allenfalls knüpfen kann, gehe ich für jetzt nicht ein.

Was das Kind des Bildes anlangt, so ist mir bekannt worden, dass Woltmann das Modell dazu in einem oder dem andern der eigenen Kinder Holbein's sucht, von deren Aussehen sich nach dem Holbein'schen Bilde seiner Frau mit zwei Kindern [1]) urtheilen lässt, das sich im Baseler Museum und hiernach gestochen in dem Mechel'schen Werke findet. Meinerseits kann ich nicht umhin, das kleinere Kind der Holbein'schen Familiengruppe in dem Kinde nicht unseres Bildes, sondern unserer Skizze nach den einzelnen Zügen wie im physiognomischen Gesammteindruck so sehr wiederzufinden, dass ich gar nicht zweifle, es habe wirklich als Modell zum Kinde unserer Skizze gedient, eben damit aber es so abweichend von dem Kinde unseres Bildes zu finden, um in diesem vielmehr eben so zum Kinde wie zur Madonna ein anderes Modell als in der Skizze vorauszusetzen, was dann auch eben so gut als das zur Madonna aus der Familie Meier sein könnte. Kann man nun auch nach der gepletschten Nase, welche das Kind des Bildes eben so wie das der Skizze mit dem kleinsten Kinde Holbein's gemein hat, und einer gewissen allgemeinen Aehnlichkeit, welche kleine Kinder überhaupt haben, es denkbar finden, dass doch das Holbein'sche Kind zum Kinde des Bildes eben so wie zu dem der Skizze das Modell hergegeben, so dürfte man beim gleichzeitigen Gegenüberhalten der Kinder des Bildes und der Skizze gegen das Holbein'sche Kind sich überzeugen, mit welch' anderer Treue sich dieses im einen als andern wiederholt. Inzwischen, da das Urtheil über Aehnlichkeiten eine sehr subjective Sache ist, so wird es an einer Mehrheit Anderer sein, zu entscheiden, ob sie mehr dem Woltmann'schen oder meinem Urtheile zustimmen. Der Kenner, dessen ich oben gedachte, trat meiner Ansicht entschieden bei.

Schliesslich würde man natürlich daraus, dass Holbein zu einer ersten Skizze sein eigenes Kind statt eines fremden, das eigentlich in das Bild gehörte, als Modell benutzte, für sich allein noch keinen Schluss ziehen können, dass unsere Skizze zu unserem Bilde nicht gehört.

2) Nicht nur die Physiognomie der Madonna und des Kindes aber sind in der Skizze und dem Bilde in angegebener Weise verschieden, sondern auch Lage, Haltung, Geberdung des Kindes

---

1) Da das ältere Kind der Gruppe, ein Knabe, ganz im Profil gehalten, von ganz glattem Haar, ziemlich gerader Nase und erheblich älter als das Kind des Bildes ist, lässt sich überhaupt nur ein Vergleich des jüngeren damit ziehen.

und die Weise, wie sich die Madonna dazu stellt. Das Kind liegt auf der Skizze in schiefer Lage, ziemlicher Rückenlage, den Kopf nach links, die Füsse nach rechts (für den objectiven Standpunkt der Madonna) gewendet, vor Brust und Leib der Madonna. Sein Kopf ist so gewandt, dass von der rechten Seite eben noch das Auge ganz sichtbar ist, und in Fortsetzung der schiefen Rückenlage des Kindes vielmehr rückgelehnt als wie auf unserem Bilde vorgeneigt. Die Madonna greift, um das Kind zu halten, mit ihrem rechten Arme zwischen dessen auseinandergespreizten Beinen durch, um den untern hintern Theil seines Körpers auf ihrer Hand mit Zwischenlage des darüber geschlagenen Umschlagetuches ruhen zu lassen, vor welchem das Kind liegt, indess sie mit dem linken Arme um den Körper des Kindes herumgreifend dessen linkes Aermchen in angegebener Weise umfasst. Das Kind streckt das umfasste linke Aermchen ganz horizontal aus, während es mit dem rechten über den, seinen Körper umfassenden, Arm der Madonna hinterwärts nach Oben greifend sich an deren Umschlagetuche festhält, streckt sein rechtes Beinchen über den rechten Arm der Madonna nach Oben, indess es sein linkes gebogen darüber herabhängen lässt. Der Kopf der Madonna, ganz en face, ist rechts (objectiv) und etwas nach dem Kinde vor geneigt; die Augenlider mit mildem Ausdrucke gesenkt.

3) Auf der Skizze begiebt sich offenbar ein Wunder, auf dem Bilde erscheint nichts von einem solchen. Auf der Skizze ist deutlich, dass es sich um die Heilung eines kranken Aermchens handelt; auf dem Bilde ist das nur Sache einer unsichern Annahme. Auf der Skizze haben wir nur eine Donatorenfigur, und diese in der Haltung des Erstaunens, auf dem Bilde eine Versammlung einer ganzen Familie, und diese in andächtiger Haltung. Auf der Skizze steht die Madonna auf einem, in oder unmittelbar vor der Nische angebrachten, niedrigen Piedestal über dem knieenden Manne etwas erhoben; auf dem Bilde steht sie mit den Donatorenfiguren in gleichem Niveau.

4) So ähnlich auch die Nische mit der Muschelwölbung als Standort der Madonna in der Skizze und dem Bilde ist, so ist doch die Anbringungsweise der Nische in beiden verschieden. Während dieselbe in der Skizze als innerer Theil einer Kapelle erscheint, stellt sie sich im Bilde als erhöhter Theil einer von Weinreben überrankten niedrigen Mauerbrüstung im Freien, eingefügt in dieselbe, dar, und hat vor sich ein paar mit einem Teppich überlegte Stufen,[1]) wovon in der Skizze nichts vorhanden.

5) Die Skizze nimmt sich als Skizze zu einem oder nach

1) Im Darmstädter Bilde deutlicher als im Dresdener.

einem plastischen Standbilde aus, während unser Bild ein auf Holz gemaltes Wand- oder Altarbild ist.

Nach dieser Vorführung der Gründe für und gegen die Zusammengehörigkeit von Skizze und Bild gälte es endlich noch, beide gegen einander abzuwägen. Hierauf aber verzichte ich gänzlich, da das Resultat schliesslich doch ein sehr unsicheres bleiben würde. Nur der eigene Tact kann einem jeden sagen, wofür er sich als das Wahrscheinlichste zu entscheiden hat, und ein richtiger Tact wird ihm zugleich sagen, dass er sich der Unsicherheit dieser Entscheidung bewusst zu bleiben hat. Meinerseits halte ich die Gegengründe nicht für durchschlagend genug, um die Möglichkeit auszuschliessen, dass der anfängliche Plan, welcher der Skizze zu Grunde lag, später aus dem Gesichtspuukte, ein Familienbild daraus zu machen, so weit abgeändert worden ist, um zu unserem Bilde zu führen, und bin im Ganzen subjectiv geneigt, die Gründe für die Zusammengehörigkeit überwiegend zu halten; nur dass ich kein Gewicht darauf lege, da sich objectiv nichts beweisen lässt. Diejenige Ansicht, die ich überhaupt für die wahrscheinlichste halte und als solche vertreten werde — denn von einer gewissen kann meines Erachtens überhaupt nicht die Rede sein — war schon längst vor Kenntnissnahme von der Skizze nach Zusammenstellung alles Für und Wider gefasst, und bleibt eines — und andernfalls dieselbe. Es ist diese.

So viel sich gegen das Christkind in den Armen unserer Madonna einwenden lässt, finde ich es doch allen Gegengründen und namentlich den aus Betrachtung der Skizze geschöpften gegenüber bedenklich, die Ansicht vom Christkinde im Bilde schlechthin aufzugeben. Haben wir doch im Bilde weder das böse Gesicht des Kindes, noch den deutlich ausgesprochenen Act einer Heilung, noch einen darüber verwunderten Ritter, wie in der Skizze. Holbein hat uns in dieser Skizze gezeigt, wie er ein krankes, im Act der Heilung begriffenes, Kind darstellen konnte, aber er hat es im Bilde nicht so dargestellt. Vielmehr erscheint, was man auch als Zeichen der Krankheit betrachten möchte, so gemässigt, die ganze Composition so gewendet und anderen Madonnenbildern analog ausgeführt, dass man von vorn herein nur an das Christkind einer von einer Familie verehrten Madonna denken kann. Dass aber auch ein zweiter eindringenderer Blick nicht eben so entschieden als bei der Skizze nöthigt, statt des Christkindes ein krankes Kind hier zu sehen, beweist die Thatsache selbst, dass die Mehrzahl der Kunsthistoriker, Künstler und Kenner sich noch heute allen aufgestellten Gründen für das kranke Kind zum Trotz standhaft weigert, es darin zu sehen.

Wirklich halte ich diese so zu sagen kunsthistorisch instinktive Forderung des Christkindes in unserem Bilde für nicht minder berechtigt, als die ihrerseits doch auf sehr starke Gründe gestützte Forderung des kranken Kindes. Als solche Gründe aber lassen sich, um nur die hauptsächlichsten zu erwähnen, geltend machen: die Zeichen eines leidenden Zustandes des Kindes in seinem ganzen Wesen, bis in einzeln angebbare Bestimmungen, wie die krankhaft vertheilte Gesichtsröthe, herab,[1]) gegenüber der so zu sagen übergesunden Erscheinung des Kindes unten; die Absichtlichkeit, mit welcher Holbein die im Darmstädter Bilde nach aufwärts gezogenen Mundwinkel des Kindes (über deren Deutung unten) im Dresdener herabgezogen hat; die Schwierigkeit, die Correspondenz im Ausstrecken des linken Aermchens beider Kinder und das ganze Verhältniss beider Kinder überhaupt anders als im Sinne der Blake-Jacobi'schen Ansicht, in welche das kranke Kind eingeht, triftig zu fassen; und manche Verhältnisse im allgemeinen Arrangement des Bildes; — wobei die noch bestreitbare Wahrscheinlichkeit, dass unsere Skizze mit dem entschieden kranken Kinde zu unserm Bilde gehört, noch gar nicht in Rechnung gezogen ist, doch aber insofern mit in Rechnung kommt, als die Möglichkeit des von einer Madonna getragenen kranken Kindes überhaupt in einer Holbein'schen Madonnendarstellung dadurch bewiesen ist.

Die gedrückte Haltung, der trübe Ausdruck, das passive Anschmiegen des Kindes in dem Bilde sind aber um so bedenklicher für das Christkind, als Holbein seine Christkinder sonst in ganz entgegengesetztem Charakter zu halten pflegt. Man sehe die Christkinder auf Anna Selbdritt, dem Lebensbrunnen, der Skizze zu den Baseler Orgelflügeln, dem Doppelbilde im Freiburger Münster, der mit H. H. 1519 bezeichneten Handzeichnung des Leipziger Museums aus dem Dörrien'schen Nachlasse und mehrere Handzeichnungen des Baseler Museums[2]) an; welch' lebenskräftigem Aussehen, welch' lebendiger Geberdung begegnen wir hier im Gegensatz gegen das Wesen des Kindes auf unserm Bilde. Und wenn einige Holbein'sche Christkinder, wie das der Ragazer Madonna,[3]) das des Titelblattes der Freiburger Stadt-

1) Dieses sehr wichtigen Zeichens finde ich bisher noch gar nicht gedacht.

2) Von allen diesen Bildern urtheile ich theils nach directer, resp. photographischer Anschauung, theils Specialnotizen, die darüber vorliegen oder die ich mir darüber verschafft habe. Auf Aechtheitsfragen, die in Betreff einiger derselben aufgeworfen sind, kann ich natürlich hier nicht eingehen. Sollte selbst das eine oder andere obiger Bilder Holbein abzusprechen sein, so würde dies im ganzen Resultate nichts ändern.

3) Hier könnte man noch am ehesten von einem melancholischen Ausdruck sprechen; wenigstens sieht das Kind sehr ernst aus, greift aber mit der einen Hand nach einer Frucht, indess es mit der andern einen Rosenkranz hält.

rechte und das einiger Baseler Handzeichnungen sich nicht in positiv lebhafter Action begriffen zeigen, sind doch alle weit entfernt von der passiv gedrückten Haltung unseres Kindes. Hinsichtlich eingehender Charakteristik verweise ich auf meine Schrift. Wie kommt es nun, wenn das Kind unseres Bildes ein Christkind schlechthin vorstellen soll, dass Holbein von der gewohnten Darstellung seiner Christkinder darin ganz abgewichen ist, und vielmehr dem Kinde unten das lebenskräftige Aussehen, die active Haltung gegeben hat, die er sonst seinen Christkindern oben zu geben pflegt? Nur die Jacobi'sche Hypothese giebt überhaupt von diesem Verhältnisse klare Rechenschaft. Ja befremdet hat mich, dass Woltmann (Wien. Rec. 1865. Nr. 26) den Vergleich unseres Kindes mit dem Kinde auf den Baseler Orgelflügeln (oder deren Skizze) ausdrücklich provocirt, da gerade dieser Vergleich bei dem ganz entgegengesetzten Charakter im Benehmen und Wesen beider Kinder bei manchen äusseren Aehnlichkeiten am gefährlichsten für das Christkind erscheint.

Alles zusammen und gegen einander erwogen nun weiss ich beide, von verschiedenen Seiten scheinbar widerspruchsvoll sich aufdrängende, Forderungen, die des Christkindes und des kranken Kindes, nicht besser oder anders als durch einen Compromiss oder eine Vermittelung zwischen beiden zu vereinigen. Das Kind spielt eine Doppelrolle als Christkind und als krankes Kind. Die Madonna hält das Christkind mit den Zügen eines kranken Kindes der Familie, wegen dessen das Bild gestiftet worden, in den Armen, und dieses ist im Christkinde mit gepflegt, von diesem mit vertreten, zu denken.

Sofort freilich, wann und wo ich diese Ansicht äusserte, trat mir derselbe Grund, der schon dem kranken Kinde für sich so lange entgegengetreten ist, geschärft entgegen: Das sei vollends unverträglich mit dem Geiste der alten Kunst, und widerspreche nicht nur der Heiligkeit des Christkindes, sondern sei auch zu gekünstelt, complicirt, um der Naivetät der Alten dergleichen zuzutrauen. Wird aber dieser Einwand für haltbarer als der frühere gelten können, wenn sich ihm entsprechend durch Thatsachen begegnen lässt?

In der That aber werde ich in meiner Schrift nicht nur mehrere Beispiele einer analogen Doppelrolle einer heiligen und menschlichen Persönlichkeit, als ich in unserm Bilde voraussetze, in andern Darstellungen der katholischen Kunst vorführen, sondern auch eine Neigung dazu bei unserem Holbein selbst nachweisen. [1]) Möge man ohne Rücksichtsnahme hierauf nicht zum Voraus ab-

1) Obschon mir einige sehr frappante Beispiele solcher Doppelrollen zu Gebote stehen (eines von Adam Kraft, beschrieben im Nürnberger Maximilians-

urtheilen. Der Hauptgrund freilich, der mich diese Ansicht fassen und daran festhalten lässt, bleibt immer der, dass jede ihrer beiden Componenten für sich eben so viel für sich als gegen die andere hat, und mir nur so der Conflict zwischen beiden lösbar scheint.

Merkwürdig, mit welcher Ueberzeugungskraft, bis zur Verspottung der Gegner, beide Ansichten, die vom Christkinde und die vom kranken Kinde in den Armen der Madonna, einmal gefasst, einander gegenübergetreten sind. „Es muss ein Christkind sein, wie es auch aussehe", so lautet die Parole der einen; „es kann kein Christkind sein, so wie es aussieht", die der andern. So feste Ueberzeugungen können beiderseits nicht ohne starke Gründe sein. Also mag es unserer vermittelnden Ansicht zu Statten kommen, dass Gewichte, die auf entgegengesetzter Seite einander so stark entgegenwiegen, bei ihr in einer Wagschaale zusammenfallen. [1])

museum Heft 2. S. 10. und eins, noch stricter hierher zu beziehen, nach Privatmittheilungen), würde es mir immerhin erwünscht sein, auf anderweit vorkommende noch aufmerksam gemacht zu werden, wohin ich natürlich nicht Fälle zähle, wo eine menschliche Persönlichkeit blos einfach als Modell zur Darstellung einer heiligen benutzt ist, ohne an diese objectiv damit erinnern zu wollen, obwohl hier schon Annäherungen zur Doppelrolle vorkommen mögen. Die Beispiele, die ich von unserm Holbein selbst anführen kann, betreffen freilich keine Doppelrolle einer menschlichen mit einer göttlichen Persönlichkeit in christlichem Sinne; aber doch eine Doppelrolle überhaupt. Auf einer aus dem Cabinet von Crozat stammenden Handzeichnung ist ein fürstlicher Herr mit neun Damen im Costüm der Zeit als Apoll mit den neun Musen auf dem Parnass dargestellt. Auf einer in Kopenhagen befindlichen Handzeichnung sind zwei, gemeinschaftlich ein Lorbeerbäumchen haltende, offenbar menschliche Kinder in geflügelte Genien verkleidet. Das Porträt des Fräulein Offenburg mit dem nackten Knaben, der einen Pfeil hält, ist als Venus mit Amor bekannt. Auch die ganz realistischen Brustbilder von Adam und Eva von 1517 im Baseler Museum spielen nach dem Schnurrbart Adams wahrscheinlich eine Doppelrolle. Endlich kann man solche in den Mönchen der kleinen satyrischen Passionsbilder unseres Holbein finden. Dass jedenfalls keine Scheu bei ihm vorauszusetzen ist, ein Christkind ein menschliches Kind mit vertreten zu lassen, dürfte sich aus der Ungenirtheit ergeben, mit welcher er seinen Vater, einen Alten mit halb gutmüthigem halb grämlichem Gesichte, in realistischster Wiedergabe den lieben Gott auf dem Epitaphbild mit dem Bürgermeister Schwartz vertreten lässt, wenn schon ich hier keine wirkliche Doppelrolle wie in unserm Bilde sehe.

1) Als Christkind wird das obere Kind unseres Bildes gelegentlich bezeichnet im Abrégé, von Hirt, Nagler, Riedel, A. W. von Schlegel, von Zahn, ausdrücklich vertreten von Hübner, Kugler, von Quandt, Waagen, Woltmann, und den meisten Künstlern und Kennern, mit denen ich mich mündlich darüber unterhalten habe. — Für das kranke Kind erklären sich Blake, Hanfstängl's lithogr. Galleriewerk, Jacobi, Mrs. Jameson, von Lützow und Lübke Denkm., Parthey's deutscher Bildersaal, Steinla, Ulrici, Viardot, von Wessenberg und ein grosser Theil des Publicums. — Für das gestorbene Kind: Demiani, Förster, das bei Julius Wunder erschienene lithog. Galleriewerk; wie es scheint auch Mosen. — Für die Seele einer gestorbenen Frau Schäfer — Mit der Ansicht vom kranken Kinde oben wird die Ansicht vom Christkinde unten in Beziehung gesetzt ausdrücklich namentlich in Hanfstängl's lithogr. Galleriewerk,

Da ich Herrn St. M. nach seinen frühern Verhältnissen wohl einen Tact in Beurtheilung der anschaulichen Unterlagen unserer Frage zutrauen durfte, legte ich ihm, nachdem er mir den oben mitgetheilten Bericht über die von der Madonna aufgenommenen Kinder in den Marienkapellen gegeben, eine grosse Brockmann'sche Photographie unseres Bildes mit der Frage vor, ob er geneigt sei, das Kind in den Armen der Madonna hier auch für ein gestorbenes oder krankes Kind zu halten. „O nein, entgegnete er entschieden, das ist ein Christkind;" und gab vorzugsweise als Gründe dazu: das ganz innige Anschmiegen des Kindes an die Madonna, seine Nacktheit und das andächtige Verhalten der Familie. Als ich ihn aber dann weiter fragte: „könnten Sie sich nicht doch denken, dass die Züge eines kranken Kindes der Familie absichtlich in das Christkind mit aufgenommen wären, und das Christkind das kranke, von der Madonna zu pflegende Kind zugleich mit vertreten soll", entgegnete er: „Diess wäre möglich, das Herabziehen des Göttlichen ins Menschliche und Heraufziehen des Menschlichen in das Göttliche ist im Katholicismus und in katholischen Darstellungen an der Tagesordnung, und könnte also auch hier stattgefunden haben." Als ich ihm endlich neuerdings die Skizze vorlegte, erklärte er das Kind eben so entschieden für ein krankes Kind, als er das im Bilde von Anfange herein für ein Christkind erklärt hatte; dafür spreche nicht blos die Erscheinung dieses Kindes selbst, sondern viel mehr noch die Gestalt des unten knieenden, seine Hände nicht zur Bitte faltenden Ritters.

Jedenfalls dürfte es leichter sein, anzunehmen, dass Holbein das Christkind in kränklicher Erscheinung dargestellt habe, weil er wirklich ein kränkliches Kind darin mit darstellen *wollte*, als mit Waagen (Handb. I. 264) anzunehmen, dass er sich in der Darstellung eines Christkindes nur nicht über ein kränklich aussehendes Kindermodell erhoben habe. Dass Holbein wohl der Mann dazu war, sich, wenn er wollte, darüber zu erheben, beweist sich gleich am untern Kinde des Bildes, welches ein so intelligentes Aussehen und eine solche Straffheit und Stämmig-

---

Parthey's deutschem Bildersaal, von Viardot, von Wessenberg, auch tritt das Christuskind unten in dem Wunder'schen Galleriewerk mit dem gestorbenen Kinde oben und nach Schäfer mit der Seele der gestorbenen Frau oben in Verbindung. Hingegen haben Mrs. Jameson, Blake, Jacobi das kranke Kind oben mit dem untern gesunden identificirt — eine Ansicht, die seitdem viele Freunde gewonnen hat, und Förster und Mosen setzen mit der Ansicht vom gestorbenen Kinde oben die Ansicht von einem lebenden Kinde derselben Familie unten in Beziehung.

Ueber die problematische Betheiligung von Luden, Fr. v. Schlegel und Tieck an der Entstehung der Ansichten vom kranken und gestorbenen Kinde und der Identificirung des obern und untern Kindes wird man eine eingehendere Discussion in meiner künftigen Schrift finden.

keit der Haltung hat, wie sie unmöglich bei einem so jung gemeinten nackten Kinde porträtartig sein können. Verweigerte doch ein Arzt, den ich fragte, wie hoch er das Alter des unten stehenden Knäblein taxire, wegen jenes innern Widerspruches in seinem Aussehen geradezu, sich auf eine Altersschätzung einzulassen. Im Sinne der Jacobi'schen Auffassung nun ist eine solche Uebertreibung der Zeichen körperlicher und geistiger Gesundheit beim unteren Kinde wohl erklärlich, um sie gegen die Kränklichkeit des obern Kindes stilistisch hervorzuheben. Als rein realistische Wiedergabe bleibt sie unerklärlich.

Nach dem, was ich von Holbein's Christkindern und seinem Realismus überhaupt kenne, halte ich es wahrscheinlich, dass er überall gern ein Kind aus der Familie, für die er ein Madonnenbild zu malen hatte, als Motiv oder Modell zum Christkinde nahm — daher vielleicht die grosse physiognomische Verschiedenheit der Christkinder in seinen ausgeführten Bildern [1]) — ohne ihm desshalb freilich überall eine Doppelrolle zuzumuthen. Sehr leicht aber war der Schritt vom kranken Kinde einer Familie als blossem Modell des Chritkindes zur Mitvertretung durch das Christkind, mithin zur Doppelrolle, wenn es einmal galt, ein Madonnenbild für die Heilung eines kranken Kindes Seitens der Madonna zu malen. Und dafür, dass es namentlich für ihn und seine Zeit leicht war, diesen Schritt zu thun, sollen dann eben die künftig ausführlicher mitzutheilenden factischen Beispiele sprechen.

Insofern nach dieser vermittelnden Ansicht das Kind von gewisser Seite, insbesondere gegen die Masse der äusseren Beschauer, als Christkind auftritt, von ihr für nichts Anderes genommen sein will und genommen werden mag, behält die alte, die bevorzugte Ansicht der Kunsthistoriker und -Kenner, ihr Recht, und behalten alle von der Gegenseite aus der Erscheinungsweise des Kindes dagegen geltend zu machenden Gründe blos in sofern Kraft, als nur das Christkind in dem Kinde gesucht und der Hauptgesichtspunkt der Darstellung des Kindes darein gelegt werden soll. Insofern das Kind in die innern Verhältnisse des Bildes als krankes menschliches Kind eintritt, behält die gegentheilige Ansicht ihr Recht. Der Gesichtspunkt der Darstellung des Christkindes und des kranken Kindes ergänzen und beschränken sich überhaupt in solcher Weise, dass man im einen findet, was man im andern vermisst. Das Christkind hat von seinem sonstigen Charakter als Christkind so viel geopfert, um das kranke Kind mit zu repräsentiren und hat doch nicht genug

1) Vielleicht ist sie in seinen Skizzen weniger bemerklich, worüber ich nicht hinreichend urtheilen kann, da er hierzu vielleicht öfter sein eigenes Kind nahm, wie es mir in unserer Skizze Nr. 65 offenbar scheint.

geopfert, um den Anspruch, ein Christkind vorzustellen, zu verlieren. Beweis, dass so Viele es noch heute für das Christkind halten und glauben, es für gar nichts Anderes halten zu können.

Auch wird man unter Voraussetzung der Doppelrolle des Kindes das Schwanken zwischen den zwei Darstellungsweisen desselben im Darmstädter und Dresdener Exemplare vielleicht am leichtesten aus dem misslungenen Streben [1]) erklären können, Züge des Christkindes und kranken Kindes im ersten Bilde zu vereinigen; wenn man nicht die eben so nahe liegende Erklärung vorziehen will, dass Holbein im ersten Bilde versucht habe, die Empfindung der Kränklichkeit mit der Empfindung der wohlthätigen Pflege Seitens der Madonna in einem Ausdruck zu verschmelzen, und da er das, was als zu widerspruchsvoll nicht wohl gelingen konnte, auch nicht gelungen fand, im zweiten Bilde den reineren Ausdruck der Kränklichkeit vorgezogen habe. Bei Festhaltung der Ansicht von dem blossen Christkinde aber dürfte das Darstellungsverhältniss des Kindes in beiden Bildern überhaupt immer ein ungelöstes Räthsel bleiben. Holbein's Christkinder, Holbein's Figuren überhaupt, sind sonst immer aus einem einheitlichen Charaktergusse und Flusse; wenn es das Christkind unseres Bildes von vorn herein nicht war, so darf man wohl annehmen, dass seine Idee von vorn herein es nicht war.

Sollte die Skizze wirklich zu unserem Bilde gehören, worauf ich doch erklärtermassen nicht bestehe, so würde die vermittelnde Ansicht fast zur nothwendigen werden. In der Skizze ist offenbar nur erst das kranke Kind dargestellt, und im Bilde noch genug davon vorhanden, um nach allem Vorigen keine reine Verwandlung in ein Christkind darin sehen zu können, wodurch ohnehin das Bild von der Idee der Skizze ganz abgekommen wäre. Sollte es aber im Bilde noch eben so wie in der Skizze nur um Darstellung eines kranken Kindes zu thun gewesen sein, so wären die Abänderungen von der Skizze zum Bilde unerklärlich, als welche darin bestehen, die in der Skizze augenfälligen Zeichen der Krankheit und Heilung des Kindes so abzuschwächen, die Charaktere eines zur Verehrung aufgestellten Madonnenbildes so zu steigern, dass man sogar bestritten hat, es seien erste überhaupt zu finden, und gemeint hat, auf letzteren allein fussen zu können. Dann wüsste man in der That nicht, warum Holbein den schmerzhaften Ausdruck des

---

1) Ich nenne es misslungen, weil das Lächeln des Kindes durch den Widerspruch mit der übrigen Erscheinung des Kindes einen widrigen Eindruck macht. Und zwar ist diess nicht nur mein Urtheil nach Anschauung der Photographie; sondern auch der gründlichste Kenner des Darmstätter Originalbildes, Herr Dr. v. Zahn, hat mir trotzdem, dass er in dem Kinde nur das Christkind sieht, ausdrücklich den Eindruck seines Lächelns als „unangenehm“ bezeichnet.

Kindes zum wehmüthigen herabstimmte, den in der Skizze deutlichen Act der Heilung in das Bild nicht mit aufnahm, und statt einer erstaunten Haltung der Familie die andächtige einführte, die nur vor einer Madonna mit dem Christkinde ziemt. Ob aber Holbein bei der Skizze erst blos an das kranke Kind dachte, und die Idee des Christkindes bei Verwandlung in ein Bild von grossem Kirchenstil nachträglich damit verschmolz, oder ob er von der von vorn herein ins Auge gefassten Doppelrolle des Kindes vorerst nur die Seite des kranken Kindes in treuer Wiedergabe eines Kindermodells skizzirte, mag man dahin stellen. Letzterer Annahme scheint der Umstand günstig, dass er das Kind schon in der Skizze nackt darstellte, während nach den Angaben des Herrn St. M. die von der Madonna aufgenommenen menschlichen Kinder wenigstens in den Marienkapellen bekleidet vorgestellt werden. Doch könnte die nackte Darstellung auch andere Gründe haben.

Lässt man die Ansicht vom kranken Kinde rein oder in der angegebenen Vermittlung mit dem Christkinde für das obere nackte Kind des Bildes gelten, so bleibt für das untere noch die dreifache Möglichkeit, es (erstenfalls) seinerseits für das Christkind, oder es für ein anderes gesundes Kind derselben Familie, oder für dasselbe gesund, was das obere krank ist, zu halten. Indem ich hinsichtlich der Discussion dieser verschiedenen Möglichkeiten auf meine künftige Schrift verweise, begnüge ich mich, hier die oben gegebene Erklärung zu wiederholen, dass ich die letzte, von Mrs. Jameson, Blake und Jacobi vertretene Auffassung für die wahrscheinlichste halte, und nehme sie demnach in die vermittelnde Ansicht mit auf. Sie würde aber auch, wenn man auf diese nicht eingehen wollte, für sich die wahrscheinlichste bleiben.

Sollte, allen Gegengründen zum Trotz, doch die Ansicht vom Christkinde schlechthin den Platz behaupten, so möchte ich sie noch am leichtesten in der Form acceptiren, in welcher sie, so viel ich weiss, von Woltmann in seinem demnächst zu erwartenden grösseren Werke über Holbein (Hans Holbein und seine Zeit) vertreten werden wird, wonach unser Bild ein Epitaphbild ist, gestiftet für die als verstorben zu denkende älteste unter den unten knieenden Frauen; da nicht nur Madonnen mit dem Gnadenmantel wirklich mehrfach (obschon keineswegs ausschliesslich) als Epitaphe vorkommen; sondern auch zwei Hauptschwierigkeiten der Ansicht vom Christkinde, die des betrübten Gesichtsausdruckes und die der segnenden Linken, welche sonst ganz widersprechend damit erscheinen, wenigstens eine halbe Erklärung danach zulassen, erstre durch Rücksicht auf die Natur eines Epitaphs, letztre durch Rücksicht, dass die Frauen conven-

tionsmässig links von der Madonna knieen. Freilich bleiben sie immer nur halb damit gehoben und treten andere Schwierigkeiten dafür ein. Diess jedoch ausführlicher zu besprechen, kann, abgesehen davon, dass hier überhaupt keine vollständige Besprechung der Frage beabsichtigt ist, natürlich kein Anlass sein, ehe nicht Woltmann seine Ansicht selbst veröffentlicht und mit Gründen vertreten hat.

Uebrigens kann ich nur bedauern, mich in meiner Schrift mit der bisherigen Behandlungsweise unserer Frage seitens dieses Forschers [1]) in fast beständigem Widerspruche zu finden, dessen erfolgreichen Forschungseifer und grosses Verdienst um unsere Kenntniss von Holbein und von seinen Werken ich nur achten kann, dessen anziehender Darstellung ich oft gern gefolgt bin, und der als Kunsthistoriker und Kenner von Fach Anspruch hat, einem blossen Freunde der Kunst, wofür ich mich nur ausgeben darf, in jeder ernsthaften Kunstfrage überlegen zu sein. Namentlich aber hätte ich bei dem Lichte, unter welchem mir die Jacobi'sche Hypothese erscheint, gewünscht, er möchte, so viel er auch au der Form ihres Vortrags auszusetzen finden konnte, vorsichtiger in sachlicher Beurtheilung derselben und massvoller in dem Ausdrucke dieses Urtheiles gewesen sein. Meinerseits halte ich diese Hypothese, was sie freilich nach Allem nur bleibt, nicht für eine „absurde", wofür sie in Gesellschaft einer andern kurz und rund von ihm erklärt wird, sondern für eine jedenfalls sinnreiche, wahrscheinlich richtige.

1) In den Wiener Recensionen Nr. 26. und dem Holbein-Album.

Ausführliche Beschreibung

Aller auf dem Rath-Hauss in Nürnberg in denen Obern schönen Zimmern Befindlicher grosser und kleiner Gemählte.

Mit Anzeigung der Namen derer Künstler Von weme jedes Stück gemahlet und verfertiget worden. Wobey auch allezeit angemerket zufinden, welche Tafeln als Prob-Stücke, von denen Hiesign Mahlern Krafft ihrer Ordnung, gemachet, und auf das Rath-Hauss gelieffert sind. Wie auch, wer die schönen Statuen an und über denen Caminen auf den Obern Gang; und auch die, auf denen äusseren Drey Portalen dess Rath Hausses, in Stein gehauen. Beschrieben von

Georg Jacob Lang. Anno 1711.

Mitgetheilt durch Dr. A. Andresen.

Specification

Aller gemahlten Tafeln, welche auf den Rath Hauss, in den Obern schönen Zimmern zufinden, und auch sonst in einigen andern Stuben zusehen sind, wie solche von Stuben zu Stuben eingerichtet seynd: als

1) In der sogenannten Silber-Stuben.

Ueber der Kammer-Thür siehet man die Drey Conterfaite, derer Herren Herzogen zu Sachssen, Gebrüdere, dem der Mittlere Churfürst Johan Friederich, mit der Kayserl. Crone in der Hand. Sind gemahlet, von Lucas Cranach.

2) In der Eck-Stuben.

Ueber den Fenstern auf den Pfeilern, sind 4. Brust-Bilder, einiger Erzherzogen von Oesterreich, darunter Kayssers Ferdinandi II. Bildnus mit dem Hut auf dem Haupt; sind Copeyen. Ueber der Thür nach der andern Stuben, ist das Bildnus dess Berühmten Krieges-Obersten Sebaldi Schirmers, dessen tapfere Thaten, sind innwendigum die Rahm herum, mit guldenen Buchstaben, kürzlich exprimiret: es ist gemahlet von Georg Pentz.

3) In der folgenden Stuben.

Gleich über der Thür, ist das Bildnus des Weltberühmten Arithmetici, Johan Neudorffers, mit seinem Sohn, gemahlet, von

Nicolao de Novo Castello. welches die Umschrifft mit guldenen Buchstaben, folgender massen austrucket:
Joannes Neudorf: per Europam universam, infinita Discipolorum Arithmetices, Graphices, multitudine celebris, Incomparabilis Industriæ, Exemplum, Magnum Ornamentum Patriæ, Reip: Norimb: Cui desderatiss: Civis Effigiem v. Ætat. LXIII. Autor Nicolaus de Novo Castello, hospes. gr. er. D. D. Anno MDLXI.

ferner zur rechten Hand, gegen die Fenster, die beyde Bildnusen derer Kaysser; Ferdinandi II. gemahlet von Paulo Juvenell, und Ferdinandi III. gemahlet von Lauchs, ganze Staturen. zur Linken Hand ist der ganze Kaysserliche Ornat abgebildet; an dem Conterfait des Kaysers Mathiæ von Paul Juvenell. Nechst diesem an der Wand gegen den Gang, sind die Bildnussen derer beyden Kaysser Rudolphen als I. im Römischen, und II. Im Spanischen Habit, auch von Juvenell gemahlet. Ueber der Thür gegen den Gang, siehet man ein Bild Christi, oder Ecce-homo. Halb Figuren, gemahlet von Jean de Maubeuge. An der Wand gegen den Ofen hin, sind die beyden Bildnusen derer Kaysser Caroli Magni und Sigismundi welcher leztere die Heiligthumer, Hiesiger Stadt auf ewig zubewahren gegeben, wie die guldene Alt Teutsche Umschrifft solches zeiget:
Als, um die Rahm am Bilde Caroli Magni, lautet die Umschrifft:

Diess ist die Gestalt und Bildnus gleich,
Kaysser Carl der das Römisch Reich,
den Teutschen unter thänig macht,
sein Kron und Kleidung hoch geacht,
zeigt man zu Nürnberg alle Jahr,
mit andern Heiligthum offenbahr imperavit Anno XIV.

um die Rahm Sigismundi, lautet es also:

diess Bild ist Kayssers Sigmunds Gestalt,
der dieser Stadt so manigfalt,
mit sundern Gnaden was geneigt.
Viel Heilthums, das man Jährlich zeigt
das bracht Er her gar offenbahr,
der klein Zahl Vier und Zwanzig Jahr MCCCC. imperavit Anno XXVIII.

Diese beyde Bilder sind von der Hand Alberti Dürrers.
Ueber der Thür da man in die Dritte Stube gehen will, ist das Bildnus des berühmten Goldt-Schmiedes und Scheid-Künstlers Wenceslai Jamnizers, gemahlet von Georg Pentz.
Unter diesem an der Wand gegen die Fenster, ist dess Römischen Königs Ferdinandi Quarti Bildnus ganze Statur gemahlet von Joachim von Sandrart, welches er in seinen Testament, als ein Legat, aufs Rathhauss verschaffet.

über denen Pilarin der Fenster, sind noch

Vier Gemähldte, von Hiesigen Mahlern als Prob-Stücke damaliger Ordnung gemess, nach guten Kupferstucken gemacht und ist Erstlich die Erweckung der Tochter Jairi, vom alten Melchior Krieger gemachet. Das Ander die Samaritin mit Christo beym Brunnen, von Joh: Ermels. Das 3. das Abendmahl. Das 4. ein Marien Bild, von zwey unbekannten Alten Mahlern.

4) im Eingang der Dritten Stuben ist

Ueber der Thür, Simson und Delila, Halb Figuren, von Joh: Murrer.

Zur Rechten Hand gegen die Fenster, ist das Bildnus, Kayssers Josephi, als Römischen Königs, ganze Statur, gemahlet von Marco Liberi.

Neben den Ofen an der Wand gegen den Gang, ist die Historie, wie Moises von seinen Eltern im Körblein ins Wasser gesetzet wird, ist ein gute und fleissige Copey nach Carlo Lott, gemacht von Joh: Leonhard Kramer.

Unten zu beyden Seiten der Thür, ist an der Wand gegen die Fenster, der untere grosse Rathhauss-Saal in Perspectiv, worin die Huldigung Kayssers Leopoldi vorgestellet, gemahlet von Johann Hauer.

Es ist an dieser Tafel wohl zu æstimiren, dass, ohneracht die Figuren derer Herren des Raths so klein und die Gesichter mit wenig Strichlein exprimiret, sie doch so eigentlich gemacht sind, dass wer sich noch eines und des andern alten Herrn erinnert, desselben Gleichheit ganz wohl discerniren kan, wie an den Bildnissen dess Herrn Burckhardt Loeffelholz, und Herrn Wilibald Schlüsselfelders auch anderer mehr zu observiren.

Zur andern Seiten ist die äussere Faciata dess Rathhausses abgebildet, mit dem Volck, welches am Tage dess Friedens-Schlusses den springenden Wein aufzufangen, in artiger Confusion durcheinander wimmlend, vorgestellet ist, gemahlet von Barthol Wittig.

Zwischen diesen beyden erstbemeldten Tafeln, ist über der Thür, ein Marien-Bild mit dem Kind, von Lucas Cronach. unter dem Bild, stehet mit goldenen Buchstaben, folgendes, Hanc Effigiem Frid. Dux Sax. S. R. I. Archim. et Elect. in Regimine hic Imperatorio agens. A^{0} Dni. DXXII. memoriæ ergo, huc ponendam curavit.

5) Im Schönen Saal.

Ueber der Thür siehet man eine hohe Tafel in Verguldter Rahm, vorstellend etliche Nimpfen mit Faunis und dem Mercurio, der ihnen den kleinen Jupiter zur Auferziehung übergeben. gemahlet von Joachim von Sandrart, welches er auch in seinem Testament, zu seinem Angedencken aufs Rathhauss verschaffet.

Zur rechten gegen die Fenster, ist St. Lucas als ein Mahler, vorgestellet, wie er die Jungfrau Mariam mit dem Kind abmahlet, gemacht von Martin Hemskerck von Brüssel.

Auf der andern Seiten der Thür, ist Familia Sacra, oder die Jungfrau Maria bey ihren Eltern, nebst Zweyen Engeln, gemahlet von G. J. Lang.

Neben dem Marmelportal, ist zu sehen Adam und Eva, von Alberto Dürrer. auf der andern Seiten, sind die vier Aposteln, St. Petrus, St. Paulus, St. Johannes und St. Marcus, vorstellende die 4 Complexiones, gemahlet von Alberto Dürrer.

Neben der untern Thür, ist St. Hieronimus ganze Figur. gemahlet von Johan Lys, einem Niederländer.

Auf der andern Seite gegen die Fenster, stehet Abraham, mit dem Jsaac auf dem Holz liegend, ganze Figuren, von Heinrich Poppen, als sein Probstück, gemacht.

Zwischen diesen beyden Stücken über der Thür:

Ist zu sehen ein gemahlt Crucifix, von Daniel Savoye einen Franzosen; die Lufft und Landschafft aber, hat Johan Ermels darzu gemahlet.

In diesem schönen Saal ist die ganze Ober-Decke oder plafond von Paul Juvenell gemahlet, und bestehet auss 3. Grossen und 10. kleinen Gemählten. dern das grosse obere die Heldtenthat dess Horatii, das untere die That M. Curtii. das Mittlere aber einen Kaysser mit allen Tugenden umgeben vorstellet. In den 10. kleinern Nebenstücken, sind gleichfalls Römische Historien, mehrerntheils die Liebe zum Vatterland aussbildende. als dess Curtii, dess Scevola, Scipionis, Peliæ, der Horatiorum und Curiaciorum etc.

6) In der Untersten oder sogenannten Regiment-Stuben.

Ist gleich über der Thür, Cain und Abel ganze Figuren, von alten Daniel Preisler gemahlt.

Zur rechten gegen die Fenster, die Bildnussen Kayssers Leopoldi, und Dero ersten Gemahlin Margaretha Spanischen Infantin, ganze Staturen, gemahlet von Lauchs.

An der Wand neben den Ofen, ist Hercules, wie Er den Entheum, zuzertrucken, von der Erden in die Luft hebet, Gemahlet von Francisco Floris, von Brüssel.

Zur andern Seiten unten neben der Thür gegen den Gang, ein Bildnus Christi, vom Creutz genommen in der Mutter Schooss, und vor selbigen St. Johannes und St. Elisabetha im Andächtigen Actu, von G. J. Lang.

An der Untersten Wand.

Siehet man das grosse Friedens Banquet, welches der Schwedische Generalissimus auf den Rathhauss-Saal gehalten, vorgestellet,

mit lauter Conterfaiten derer damals anwesenden Herren Abgesandten, (dern Namen Meistentheils, auf denen zu beyden Enden stehenden Pilaren, mit goldenen Buchstaben verzeichnet zufinden, welche auch alle, Schreiber diesses, memoriter zu zeigen und zu nennen weiss,) gemahlet von Joachim von Sandrat.

Ueber der kleinen Thür, so in die Hinterste Kammer, den grossen Saal vorbey, führet, ist noch ein sehr schön Gemählt von Michael Herr, die Busse der Niniviten, bey der Predigt Jonæ vorstellend, mit vielen Figuren.

In der Hintersten Kammer,

Da befindet man mehrentheils gute und schlechte Prob-Stücke, der Alten und Neuen Hiesigen Mahler, nebst noch einigen alten Gemählten, und sind folgendermassen rangirt:

Ist gleich über der Thür, ein gar schöne grosse Landschafft, von den alten Wilhelm von Bemmel. neben dieser ist

Judit mit ihrer Magd und dem Holofernis Kopf. von Michael Kestner als sein Prob-Stück.

Ein Halb Figur Sanct Marcus Evangelist, gar alt ohne Nahm.

Ein Prospect von St. Petri Kirch in Rom mit den Grossen Metallenen Altar, gemahlet von Johann Hauer, als sein Prob-Stück.

Die Battaille von denen Amazonen. von Falckenburg. prob-Stück.

Ein Oval Conterfait der Königin Christiana von Schweden, von Joachim von Sandrart. dieses Stück ist vor Zeiten, viele Jahr mittenüber den Friedens Banquet aufgemacht gewest nachmals aber aus gewiesen Ursachen abgenommen, und an jezigen Ort gestellt worden.

Unten an der Wand gegen Osten, ist das von Fürsten Picolomini beym Friedensschlussgehaltene, Feuerwerke von Michael Herr gemahlt zu sehen.

Auf den Halbkältern stehen zuforderst, Ein schön Perspectiv, praesentirend, den Rathhauss Saal, von oben gegen das Stadt-Gericht hinab, sehr Curieus mit vielen Conterfaitischen Figuren, gemahlet von Lorens Hos. Anno 1626. neben diesem

Ein Stück von allerhand Wild-Vögeln, von N. Held. sein Prob-Stück.

Die Battaille Josuæ und der Amalekiter, nach Exod. XVII. 9. 10. von Joh. Philipp Lemke. Anno 1651. gemahlt, ehe er nach Italia Reiste.

Das Gesetz, die Kunst und der Krieg, von dem berühmten Michael Herr sein Probstück.

Eine Grablegung Christi, vom Jungen Krieger. probstück.

in den Pfeilern am Fenster gegen Mittag. Hanget ein stück den alten Blinden Tobias vorstellend, von Daniel Schöner. probstück.

Die Grablegung Christi von N. Vogel probstück.

ober diesem, eine Landschafft von Falckenburg.

die 2 Jünger mit Christo zu Emaus. von Erhard Schultes sein probstück. Halb Figuren.

zu Oberst über vorigen, St. Laurenz auf den Rost. altprobstück.

Ein Marien Bild mit dem Kind, von Joh: Langmayr. probstück.

Unten auf der Erd stehen herum.

die 4. Apostel nach Albert Dürer Copirt, Halb Figuren.

die Opferung der 3. König, von Distan. probstück.

Adam und Eva, vom Schmidt. probstück.

Ein Grablegung Christi probstück ohne Nahmen.

Susanne mit den Zwey alten Richtern, von Hirschmann sein probstück.

Ein gar alte fleissige Landschafft von Wasserfarben, darin Bergwercks-Arbeiter. ohne Nahm.

Ein gar alt Vättrische Tafel, darauf Ahasverus und Esther mit vielen Gebäuen ohne Nahm.

Eine Kirche von Juvenell gemahlt.

Die Historia wie die Domiris ihres Feindes Kopf in sein eigen Blut eintauchen lässet, nach Rubens Kupferstück. gemahlt von Christian Ruprecht probstück.

Dieses sind die Mahlereyen, so sich der Zeit in dem obern Zimmern dess Rathhausses befinden, Nur ist auch noch zugedencken, wer alle die Bildhaur Arbeit von Stein gemachet, nehmlich die Schönen Statuen, und (Bassorilieven) basreliefen an den Caminen, aussen auf den Gang vor diesen Zimmern, und diese hat gemachet: Abraham Gross. Die aber unten auf der Gassen auf den 3. Rathhauss Pforten liegende Bilder von groben Stein, sind von dem alten Kerrn gemachet, welcher in Schwäbischhall wohnhafft war.

Den weisen und ziehrverguldeten Ofen in der Silberstuben hatte gemacht Georg Vest. Stadt Hafner allhier.

Von Kunstlichen Handwerken Die Zu allen Zeiten sonderlich in der Statt Nürmberg Sich enthalten haben. *)

Mitgetheilt durch **Dr. A. Andresen.**

Nürmberg hat unter allen andern Teutschen Stätten, Darinn etwan künstliche Handwercksleut gewohnet, billig den vorzug, wie solches auch alte und neue Geschichtschreiber und sonst erfahrne Leut bezeugen, daher auch dz alte Ehren: und Sprichwort entstanden: Norimberga Artificum Patria et Hospitium. Dann diese Statt gewiss Dern eine ist, da Sich zum ersten anfang in Teut-

---

*) Der gegenwärtige Aufsatz enthält Nachrichten von ältern Nürnbergischen Künstlern, welche (laut Ueberschrift pag. 40.) dem bekannten Neudörffer'schen Manuscripte entnommen sind. Es hat der mir unbekannte Schreiber jedoch weder sein Vorhaben zu Ende geführt, noch sich streng an seine Grundlage gehalten. Denn die Nachrichten reichen nur bis zu Georg Fella, Orgelmacher; es fehlen jene, welche Neudörffer über

Hanns Gerla, Lautenmacher,
Hanns Meuschel, Posaunenmacher und Stadttrompeter,
Sigmd. Schnitzer, Pfeifenmacher und Stadtpfeifer,
Magister Erhard Etzlaub, Compassmacher,
Hanns Ganabach, Probirer,
Anton Koberger, Buchdrucker,
Johann Petrejus, Buchdrucker,
Hanns Ehemann, Brillenmacher,
Bernhard Müllner, Seidensticker,
Meister Sebald, Rädleinmacher,
Hanns Grabner, teutscher Schulmeister,
Andreas Volkamer, Papiermacher,
Hanns Sachs, Schuhmacher und Dichter, und
Stephan Neudörffer, Kürschner,

mittheilte; auch ist die Widmung der Neudörffer'schen Aufzeichnungen an Gg. Rösner den Aeltern weggelassen. In der Stylisirung hat sich der Copist nicht strenge an sein Original gebunden, hie und da weggelassen, aber auch zuweilen ihm bekannt Gewordenes hinzugefügt. Insbesondere erscheint der Artikel Albrecht Dürer gänzlich umgearbeitet. Befremdend ist, dass er die von Neudörffer hie und da angezeigten Todesjahre der Künstler nicht in seine Abschrift aufgenommen hat. An die Stelle der Neudörfferschen Zueignung hat er einen Eingang gesetzt, der aus seiner eigenen Feder geflossen seyn dürfte.

schen Landen Handwercker gesezt und nidergelassen, welche wegen bequämlichkeit der Wasser, sonderlich oberhalb der Statt und wegen mänge des umligenden gehölzes in selbiger gegent Hammermühlen und Schmelzhütten angerichtet, Darauf Sie allerley Eisenwerck nicht allein verfertiget, sondern auch aus vilerley andern Mettallen berühmte künstliche werck Zugerichtet. über Diess sein durch wolgeordnete Policey und fürsichtige Regirung, solche gemeine nahrhaffte Leuth ihrem gewerb und Handirungen nach mit guten Gesezen und ordnungen Dergestallt versehen, und gefasset worden, dz dergleichen sonst an keinem ort anzutreffen sein würd, welches dann denen ohne dz von Natur Scharfsinnigen und Subtilen, Kunst- und Handarbeitern dergestallt empor geholffen, dz vieler nuzbarer werck Erfinder und sehr berühmte Meister sich von Zeiten zu Zeiten, Herfürgethan, und dem künstliche nuzbare werck und Handirungen in steter übung und gebrauch annoch bisshero verbliben, und durch Gottes Seegen und Gnad erhalten worden sein.

Sonderlich sein vornemlich zu Nürmberg allerley werckzeug und Mechanische auch Mathematische Instrument, allerley visierstäb zu groben Geschütz, und andern in Maass und Gewicht bestehenten Dingen nüzlich, auch allerley Heb- Stampff- und Stoss Zeug oder dergleichen, Zum Bauwerck gehörig, verfertiget, und also dadurch Nürmberger Hand durch alle Land berühmt und bekand worden, massen unter ander Jacob. Bornitius schreibt:

Norimbergensium machinas mechanicas exteros Reges ac Principes sæpè admiratos esse accepimus.

Dessgleichen schreibt Eoban Hessus Pœta von der Statt Nürmberg:

Aedificata solo sterili, verùm ipsa per artes
facta opulenta suas, et florens rebus honestis,
Nobilibus clara ingenijs quascunq per artes
ire libet.

Nusquam culta magis floruit Divina Mathesis. ·
—— Gens præcipuè laudata est Norica Ferro,
Ferrum amat, ut Ferri laudem sibi vendicet uni
tractandi per mille modos ac mille per artes,
In Ferrum Gens nata: piae seu commoda Pacis,
seu gerat nisani furiosa negotia Martis.

M. Paul Kenz, im Guldenen Handwerksboden, gedenckt: Dass Kaiser Maxemilian der I von deme einer diesen Lobspruch hinterlassen: An arbeit Er kein gelt gespart, nach kunst sein ding muss haben art, die Nürmbergs Künstler sonderlich gelibt habe, zu denen er zuweiln in ihre werkstatten kommen,

oder Sie für Sich erfordern, und selbst persönlich mit Ihnen Sich beredet, und mancherley arbeit angedinget, od. durch eigene Handbrifflein seinen Räthen bey denselben anzudingen befohlen.

Von D. Rivio in den Holländ. Schiffarten, werden sonderlich gerühmt die von weiland M. Georgio Hartmann, Nürmberg. Mathematico erfundene Instrumenta observatoria

Auch soll sonderlich zu Nürmberg am ersten dz Drotziehen sein erfunden worden, von einem genannt Rudolph, der Sich damit sehr bereichert, und seinen Sohn zuerwürgen getrohet, dz er desswegen von Ihme entlauffen mussen, weiln derselbe Sich bereden lassen etlichen in etwas anzeig zuthun, was gedachter sein Vatter für werkzeug gebrauchte.

Das ferner allerley Handwerck in der Statt Nürmberg von altersher in guten stand und wesen sein erhalten worden, ist neben andern auch nicht der geringsten ursach eine gewesen, die Vätterliche Vorsorg und milte freygebigkeit eines Löbl. Magistrats gegen dz verarmte nothleidente Handwercksvolc in theurn und beschwehrlichen Zeiten und läufften, da man, wie sonderlich zu Zeiten Kaisers Maxemilian anno 1491. geschehen, gemeiner Statt Vorrathkästen öffnen lassen, und in geringen Wehrd, auch wol gar zu milten Almosen viel davon abgeben. Es sein auch die zwey Zwölfbrüder Häusser bey Allerheilingen von dem Landauer, und bey der Carthausen von dem Mendel sonderlich auf alt verlebte Handwercksleuth gestifftet. welche milt- und guththätige barmherzigkeit der Statt Nürmberg Conrad. Celtes nennt: magnum ac memorabile et salutare Reip. factum.

Alss auch vor vieln Jahren der Statt Nürmberg widerwärtige Gerechtigkeit und fridhässige leuth, vieln Bürgern, die Sie beraubt und gefangen die Hände abgehauhen, und dardurch zu ihrer Handarbeit undüchtig gemacht, hat ein E. Rath daselbst die Ihrigen Sich durch abordnung Herrn Wilibald Pirckamers an die Kayserliche Mjst. auch stattlich und eiferig angenommen. Es ist ferner auch dem nothleidenten armen gemeinen Handwercksmann zum besten, zu Nürmberg dz Pfandhauss angeordnet worden, nach dem exempel des zu Lisbona in Portugall Templi misericordie, und der in Italien angerichteten Montium Pietatis. Wovon Bodinus l. 6. c. 2. d. Rep. Tales Pietatis cultores imitantur hac in parte Religionis ac Sapientiæ Hebræ Principes, qui Divitiarum omnium maximum ac firmissimum munimentum esse Eleemosynam ac Benignitatem erga Egentes statuerunt. Etidem:

Nulla Imperia opibus ac Victorijs tam floruisse, quam que maximom egentium ac tenuium curam habuerunt.

Verzeichnus Berümhter Kunstarbeiter zu Nürmberg, gezogen aus weyl. Johan Neudörffers Rechenmeisters daselbsten Beschreibung anno 1547.

Hanns Beham der älter Steinmetz: ist ein frommer ehrlicher beschaidener freundlicher Mann, und ein guter Meister seines Handwercks gewesen: Hat auf gemeiner Statt Peund gewohnet daselbst er allen Bauvorrath mit fleiss zusamm gehalten.

Er hatt gebauet dz grosse Kornhauss gegen dem Zeughauss über, mit so starcken gewölben, und Pfeilern, dz man darunter nicht allein ohn Verhinderung des wetters hat können Stein hauen sondern dz man auch darein unter der Erden mit grossen Lastwägen fahren kan. Dessgleichen hat er auch gebauet dz Kornhauss auf der Vestung. Er hat auch das Rathhauss innwendig mit nuzlichen Gemachen, und 2. zierlichen Schneckenstiegen in kurzer Zeit verfertiget, dz niemand dardurch an Seinen verrichtungen daselbst ist verhindert worden, welches er nur ein flickarbeit genennt, so doch von mäniglich für einen schönen bau ist geachtet worden.

Hanns Beham der älter hieroben: und Hanns Beham der jünger hierunten: beede Steinmetzen.

Hanns Beham der jünger Steinmetz: war obgedachten Behams Sohn, der hat die bevestigung des Canzleyzwingers gebauet, darzu er die Stein vom gewaltigen Wasserthurm daselbst abgehoben, und versezt: sonst ist er auch ausser der Statt, vornemlich bey den Pfälzischen Chur: und Fürsten angenem und berühmt gewesen. Dieser hat von einem E. Rath die Weyer zu Wildenreuth erkaufft.

Adam Krafft: Steinmetz.

Adam Krafft Steinmetz: wohnete auf dem Steig bey den 12. Brüdern gegen St. Jacobs Kirchen zu, an einem grossen Hoff, daromen am grossen Thor ein Steinern thurm ist, daraus Wasser fleust. Dieser hat das künstlich Sacramenthäusslein am Pfeiler des Thors in St. Laurenzen Kirch gemacht, darann er sein eigen Bildnus und hinter ihm seiner 2 gesellen, kunterfaitisch gemacht, Dessgleich hat er gemacht, den schön Oelberg und Passionsfigur bey St. Sebald aussen an der Kirch gegen dem Prediger Closter; Item den Englischen gruss mit zwey steinern Bildern, an Gabriel Bronners Haus. Auch am Marckt unserer Frauen Saal: dz zierliche Masswerk am gehäuse und Vesperbilder. Dz grössere werck bey der Thür St. Sebalds Kirchen, von Sebald Schreiers besoldung: neben dem Sacramenthäusslein und dem Chor Altar, dieses Volckamerisch, jenes Grolandisch. Er hat auch gemacht ein künstlich werckstück, dz doch wenig geacht würd, alss das Abentessen Christi zu bedencken, daran

er die damal Eltern Herrn, und andere Regimentspersonen abconterfait hat, namentlich: Gabriel Nüzel, Hieron. Schürstab beede löbl. Herrn, Paul Volckamer, Anthoni Stromair, Anthoni Tucher, Marquard Mendel, Conrad Im Hoff, Peter Rieter, Hanns Harstörffer, Steffan Volkamer, Seitz Pfinzingr und Heinrich Wolffen. Item an Herrn Hieron. Paumgartners behausung hat er gemacht den Ritter St. Georgen zu Pferd. In den Clöstern bey St. Egidien, Augustinern und Predigern hat er viel kunstlicher gedächtnussen hinterlassen. wie auch in der Hrn. Im Hoff häussern, viel zierlicher arbeit. Er war mit der linken Hand zuarbeiten so fertig alss mit der rechten, und pflegte keinem verständigen gesellen etwas zuweisen, sondern dingte vielmehr einen groben starken bauernknecht für einen Handlanger, solchen pflegte er mit allem fleiss zu unterrichten, durch welche anweisung alssdann ein anderer gesell gleichwol, so er wolte, etwz begreifen möchte. Vor dem Thiergartnerthor hat er die 7. Passionsfäll Christi in stein gehauen, wie auch dz grosse Creuz, samt den Schächern, und Bildern darbey und gegenüber bei St. Johannis, auch die begräbnus im Capellein daselbst, hat er gemacht: und noch viel mehr andere Sachen. Er hat in anderer Ehe ein Weib genommen die sich ihme zugefallen hat Eva müssen nennen lassen, die doch Magdalena war getauft worden, mit dern hielt er Hochzeit Anno 1507.

Paulus Beham: Steinmetz.

Paulus Beham Steinmetz auf Peund: war des alten Meister Hanssen Behams Sohn, von dem er viel kunst erlernet und an fremden ort in bauen viel gesehen, und erfahren. Sein Meister Stuck war St. Rochij Capell auf dem Neuen Kirchhoff vor dem Spittlerthor. Er machte auch ein Visirung einer gewaltigen bevestigung, die er auch nicht gezweiffelt hat ins werk zusezen, wann er darzu einen Verleger gehabt, solche visirung hat er dem König in England zugeschickt, darzu erforderte er Halbentheil Nürmberger weiten.

Röhren-Cuntz.

Der sogenannte Röhren-Cunz ist des alten Meister Hanns Behams Tochtermann gewesen, berühmt in wasserleitungen, von dem zu Nürmberg ein Sprichwort gewesen: Du kanst erheben, und legen wie der Röhren Cunz. Er soll aber sein kunst nach ihme niemand vergönnt haben. Er hat den knopff auf St. Sebalds Kirchthurm wider ausgebessert, darauff er gestanden, und den Fahnen erreicht und umgethrehet: sein weegleiter im steigen war eine Flasche mit wein.

Peter Fischer: Rotschmid.

Peter Fischer Rothschmied war ein freundlicher redgespächer

Mann und natürlicher künst wol erfahren, in der Giesskunst aber der massen berühmt, dz selten fremde Fürsten oder Herrn durchgereist die nicht seine Giesshütten besucht haben. Wie er gestallt gewesen, und bei seiner arbeit gekleidet gangen, das ist Conterfaitisch zu sehen in dem Fussgeställ an St. Sebaldsgrab, welches er mit Seinen Söhnen gegossen und gemacht: seiner aignen handarbeit aber ist der gegossen Brunn in der Herrn Schiessgraben: er hat auch gegossen das grosse Gitter so auf dem Rathhauss Saal stehet, und erstlich der Fuckger zu Augsburg gewesen. Die grössern güss aber seiner arbeit sein in Polen, Böhmen, Ungarn und sonst bey Chur- und Fürsten des H. Reichss zufinden. Fünff Söhne hat er verheurat, die mehrentheils mit ihren Weibern und Kindern bey ihme im Haus gewohnet haben.

Herman Fischer: Rotschmid.

Herman Fischer Rotschmid: ist Peter Fischers ältester Sohn gewesen, der gleich seinem Vatter, mit giessen, reisen, Conterfaiten, masswercken und dergleichen künstlich gewesen. Nach absterben seines weibs zog er auf eignen Kosten gen Rom von dar er viel kunst mit Sich heimgebracht, so seinem Vatter zugefallen und seinen Brüdern zu guter übung gereicht. Er ist nachmal in seinen besten Tagen in St. Egidiengass elend und erbärmlich unter einem Schlitten umkommen.

Peter Fischer jun. Rotschmid.

Peter Fischer der Jünger: obgedachten Peter Fischers Sohn, und des erstgemelten Herman Fischers Bruder, hatte seinen lust an den Historien und Poeten zu lesen, deren viel mit hülff Pangraz Schwenters in schönen figuren abbildete und mit färblein absezte: war so wol als auch seine noch übrige drey Gebrüder, namens Hanns, Jacob, und Paulus, in ihrem erlernetem und angeerbten Handwerck künstlich, erfahren, und berühmt.

Sebastian Lindenast: Kupferschmid.

Sebastian Lindenast: hat von geschlagnem und getriebnem Kupfer allerley art gefäss, alss ob Sie von Golt oder Silber getriben weren gemacht, ist von Kaiser Maximilian geprivilegirt worden, sein arbeit zu versilbern und vergulden, welche begnadung aber sein Sohn Sebald nicht ferner hat erlangen können. An der Capelle am Marckt hat er unter der uhr, den Kayser, die 7. umgehenden Churfürsten, den Ehrholt, die 4. Posaunen, die 2. schlagende Männlein an der Uhr, auch das ligend und die uhr umwendent Männlein von Kupfer gemacht. Dieser hat mit Peter Fischer Rothschmid dem ältern, und mit Adam Krafften Bildhauer und Steinmetzen zu einer Zeit gelebt in guter verträulicher Kundschafft.

Sebald Beham: Büxengieser.

Sebald Beham Büchsengieser: dessengleichen zu seiner Zeit in seiner Kunsterfahrenheit nicht gewesen, hat auch noch mehr geschickte künstliche Brüder gehabt: und damit er auch seinen Söhnen zur Kunstübung mehr anlass geben möchte, hat er durch unterhandlung Herren Wilibald Pirckamers, durch den grossen Mathematicum Johan Wernern Pfarrern bey St. Johannis vor Nürmberg die 15. Bücher Euclidis in Teutsch übersezen, und damit die propositiones desto verständiger sein möchten, ihme darbey eindingen lassen, über jede ein beständig exempl beyzusezen, von jedem Buch hat er 10 fl. bezahlt, davon ist aber nichts mehr vorhanden, wie wol Joh. Neudörffer schreibt, dz er nur einen realbogen davon gesehen, auf welchem eine wunderkünstliche abtheilung und maass einer glocken, auch die vergrösser und verringerung derselben nach den thonen und Resonaten zugiesen gezeichnet war. Von seinem guss findet man Geschüz und Glocken, im Zeughauss und den Kirchthürmen alhier zu Nürmberg.

Vatter und Sohn: Endres Pegnitzer Büxengiesser.

Endres Pegnitzer: Vatter und Sohn sein beede berühmte Büxengiesser, wie dessen ihre arbeit bey Chur: Fürsten und hieser Statt Zeughauss Zeugnuss gibt, zu ihrer Zeit gewesen, und ist der Vatter im alter Marggrav Albrechts Büxengieser worden zu Culmbach.

Hanns Glockengieser: Vatter und Sohn.

Hanns Glockengieser: Vatter und Sohn, war der Vatter erst ein Rössler, hernach im Glockengiessen über alle seines gleichen berümt dessen Werckzeug und öffen sein Sohn künstlich gebessert. Ihr beed grosse werck, mit ihrem namen, sein allenthalben in Bistumen, Clöstern und Pfarrkirchen im h. Reich annoch zufinden.

Hanns Danner: Schraubenmacher.

Hanns Danner Schraubenmacher: Von deme weiss man nicht dz in Teutschen landen einer gewesen, der die hartten Mettal dergestallt zuzwingen gewusst, das man darauss Schrauben hett mögen machen, mit denen man allerley schwere last leichtlich heben und bewegen könnte. Dieser hat aus dem gewind von Eisen und Mässing solche Späne getriben, also ob es Holz gewesen.

Seine Kunst und arbeit findet man alhier zu Ng. im Zeughauss. Er hat einen gleich ihme künstlichen Bruder nachgelassen, der die Mössingen Spindel zum Buchdrucken erfunden, damit die Buchdruckersgesellen den Presszeug mit halber gewallt zwingen können.

Wilhelm von Worms: und Grünwald: Blattner.

Wilhelm von Worms und Grünwalt: beede Blattner warn

beede berühmte Meister ihres Handwercks, sonderlich Meister Wilhelm, dessen ältester Sohn Kaiser Carols Blattner war.

Siebenbürger: Blattner.

Der Siebenbürger Blattner war Wilhelm von Wormbs Tochtermann, deme gedachter sein Schwehr all sein Kunst und Wissenschafft vertrauet, dardurch er gleich demselben berühmt ward.

Georg Harslieb: Blattner.

Ein anderer Blattner Georg Harslieb: war mit Kunst und Verstand dergestallt begabt, das der die grosse bevestigung und Basteyen hinter der Vestung gebauet von Ihme soll gesagt haben, es were Ihm Seines gleichen in Teutschland nicht zuhanden kommen, Darbey war er aber der trunkenheit so ergeben, dz er sein Werck nicht hat können an tag bringen.

Cunz Lochner: Blattner.

Cunz Lochner Blattner: hat vom Stahl und Eisen dem Silber gleichgearbeit, deme Erzherzog Maximilian aus Oesterreich seiner Kunst halben Jährliche Pension reichen lassen, Seine Kunst bezeugen auch seine werck in alhiesigem Zeughauss.

Hanns Bullmann: Schlosser.

Hanns Bullmann ein Schlosser: wiewol lesens und Schreibens unerfahren, so hat er doch mit 80 Pfund gewichts die Theoriam Planetarum in gang und uhrwerck gebracht, welches vor ihme niemand gethan. Er macht aus uhrwerck allerley Bilder die ümgiengen und ihre mensur auf Lauten oder Paucken schlugen: König Ferdinand dem er viel gearbeitet, liess ihn in seinem alter auf einer Sänfften zu Sich gen Wien holen. Er hat auch in der waag die zween schön und künstliche Balcken gemacht, mit denen man ausserhalb der waag die Guter auf die Fuhr wigt. Zu Seiner Zeit hat noch einer gelebt, Meister Melchior genannt, der die grossen Schlangen aus Eisen von der Hand geschmidet.

Hanns Heuss: Schlosser.

Hanns Heuss ein Schlosser: hat die ümgehende uhr mit denen Churfürsten an unsser Frauen Capell gemacht. Dessgleichen auch die waagbalcken und gewicht so sich selbst heben in der Mehlwaag, so er erfunden hat. Mehr hat er gemacht das künstlich und leichte geschöpff am Radbrunnen auf dem Bonersberg.

Endres Hainlein: Schlosser.

Endres Hainlein Schlosser: ist der ersten einer, so kleine uhrlein in Bisamknöpf zu machen erfunden. Er hat auch mit Hülff Herrn Hanns Wehrners Pfarrers bey St. Johannis, die Theoriam Planetarum mit 16 Pfund gewichts in gang gebracht,

doch haben Sie es beede aus des Gullmanns mössingen Taffeln und Rädern genommen.

Caspar Werner: Schlosser.

Casper Werner Schlosser. Diesen hat der Kaiser beschickt, und Ihme eine uhr gezeigt, die Ihr K. Mtt. von Bartl. Schwaben erkaufft, weil Sie derselben wolgefalln, es bekannte aber dieser Meister d. K. Mtt. der er solche uhr selbst gemacht, und dz er noch wol wz künstliches daran zumachen und zuhängen wüsse, dz ihme der Kaiser alsobald zumachen anbefohlen. Er hat sich aber im uhrmachen so geübet, dz er verstand und gedächtnus darüber verlohrn, doch ist er widerüm zurecht gebracht und gesund worden. Er hat ein Schiff gemacht ungefehr $^3/_4$ Eln lang, dz auf einer Tafel fortgangen darinn ein weibsbild gesessen bey einer fordern Spanne lang, so mit beeden Händen auf saiten ein rechte mensur geschlagen, fornen auf dem Schiff stand ein Kindlein eines Fingers lang, dz bewegte den Kopff und ruderte mit beeden handen, zuhinderst auf dem Schiff stund ein geflügelter Knab mit gespannten bogen und aufgelegten pfeil, der wohin man wolte sich wenden und abschiessen kunde.

Hanns Ehemann: Schlosser.

Hanns Ehemann ein Schlosser, hat über fleisigem nachsinnen fast seiner nahrung vergessen: den Geudern am Heumarck hat er ob einer Haussthür ein gitter von eissen, alss obs aus Mössing gegossen were gemacht: im Cirkelmachen ist er trefflich, und von Schlosserarbeit kaum seines gleichen gewesen. Er hat auch ein Thür gemacht die an beeden seiten aufgehet (dergleichen in Herrn Wilibald Pirckamers behausung gegen dem Schönenbronnen über, annoch zu sehen).

Hanns Rittberger aber und Sein Bruder, auch Schlosser kommen diesem in der Kunst gleich.

Georg Stadelmann: Zimmermann.

Georg Stadelmann: Zimmermann auf der Peund, war berühmt, also das ihm M. Conrad Predicant im neuen Spital, alss er, wie damal gebräuchlich, sein abscheiden verkündet, seiner Kunst halben ein grosses lob nachsprach. Er hat die Inngebäu im neuen Kornhauss auf der Vesten gemacht, wie auch die reine und künstliche Thurmspiz an St. Laurenzen Kirch, darauf die Zwo Schlagglocken sein, dergleichen spizen von so künstlicher schliessung wol wenig werden zu finden sein, wie dann diese mit verguldem blech ist bedeckt worden.

Georg Weber: Zimmermann.

Georg Weber Zimmermann: war zwar Schreibens und lesens unberichtet, doch gieng an wissenschafft in Zahl und masswerck,

auch an proportion der Räder in allerley fürtrefflichen Handmühlen gar nichts ab. Hinter Wöhrd hat er zwo Pulvermühlen gemacht, und das Wasser darzu also abgewogen, dz es andern mühln keinen abgang gebracht. Hat Sich alzeit starker leuth gebraucht, und ist im heben und aufrichten der gebäu, sonderlich wo Sich die gemäur zum fall gesenckt sehr fürsichtig und behutsam gewesen.

Kugelschmied.

Ein Kugelschmied, hat erstlich bey der Federmühl, hernach zu Rötenbach gearbeitet, daselbst einen Kugelhamer angericht, darauf er eiserne Kugeln in so kunstlicher runden und gleicher höhe, alss ob Sie von Holz getrehet weren gewesen, zu rechten Sphären verfertiget wie in alhiesigem Zeughauss zusehen.

Veit Stoss: Bildhauer.

Veit Stoss Bildhauer: ist auch des Reisens Kupferstechens und mahlens verständig gewesen, ist 95. Jahr alt worden und lezlich erblindet, hat Sich ganz mässig und des weins enthalten. Seiner arbeit ist viel in Polen kommen: dem König von Portugall hat er Adam und Hevam lebensgröss von Holz mit farben gemacht. Herr Christ: Koler der kunst verständig und derselben liebhaber gewesen, hat von Ihm ein ausgespanntes Göttlein, etwas mehr dann einer Spanne lang gehabt so er allmal auf 40 fl. hielt, daraus dieses Meisters verstand zuersehen. Er hat gemacht das Crucifix bey St. Sebald: auch diess bey unserer Frauen: den Altar im Chor bey den Frauenbrüdern: dessgleichen den Englischen gruss so in St. Lorenzen Chor hängt. Er hat auch gar Landschafften von erhöhten Bergen, gründen, wasserflüssen, wälder und Stätten geschnizt und gemahlt.

Zu Seiner Zeit hat noch ein künstlicher Bildhauer gelebt, den man den Bösen Belz geheisen hat.

Peter Flötner: Bildhauer.

Peter Flötner Bildhauer: Dieser ist in kleinen Dingen künstlich gewesen: an ein Kühehorn hat er 113 verenderter angesichter von Mann, und Weibsbildern geschnitten. An die Corallen Zencken hat er Thierlein und müschelein geschnitten, alss obs von Natur daran gewachsen weren. Täglich übet er Sich Historien für den Goldschmied zum treiben und giesen und damit ihre arbeit zubekleiden, in weissen Stein zuschneiden und zuformen. In den Perspectiv und Maasswerck war er sehr erfahren, das ers auch dem Veit Stossen gleich oder wol bevor solte gethan haben auch in grossen wercken, wenn er Verleger darzu gehabt hette: dessen dz Steinern Camin am Schwabenberg in des Hirschvogels Haus Zeugnus gibt. Jacob Hofmann goldschmied hat ihm meinst sein kunst und arbeit abgekaufft: wo er aber

für Sich selbsten machte, dz er gerissen und in Druck geben, dz warn wüste abscheuliche angesichter, und gemälde in form langer Creutzfahrt der München Nonnen und Pfaffen.

Hanns Deschler: Bildhauer.

Hanns Deschler Bildhauer: Dieser schnitte in Stein ganze Bildnussen von so gerechter proportion dz sich billig darob zu verwundern. War ein sehr fleisiger Conterfaiter, zog grosse Herrn zu Conterfaiten auf die Reichsstäg, war deswegn dem Erzherzog Maximilian gar angenem. Reiste 2 mal im verehlichten stand mit erlaubnus seines Weibs in Italien, von dar er viel kunstliche Zeichnungen mitbrachte.

Hieronymus Gartner: Künstler.

Hieronymus Gartner: war in der Architectur, sonderlich in den Wasserleiten und Pompwerken sehr wol erfahrn, auch im trehen und von der Hand zu schnizen gar künstlich, dann er aus einem Hölzlein etwan eines vordern fingers lang, ein Kirsche oder Weixel mit ihrem stiel, und auf die Kirschen eine Mücke mit flügeln und füessen so meisterlich und perfect geschnizt, das der stiel und Mücken auch von dem anblasen Sich bewegten. Dem König in England hat er ein hölzerne visirung bey einer Eln lang gemacht, dz war ein Wasserrad von solchem trieb, dz man darauf mahlen, schleifen, poliren und mangen möchte. Er ward alt, blieb unverheurat, hatte lezlich seine kost bey Hrn. Jacob Welser: er wurd von vieln Chur: und Fürsten zu Bauberathschlagungen erfordert: dem Herrn Churfürsten zu Mainz machte er auf dem Schloss zu Aschaffenburg einen künstlichen Springbrunnen, darzu der alte Peter Fischer ein St. Martinsbild mit den Bischofflichen wappen gegossen.

Schlüsselfelder.

Zu dieser Zeit war ein Schlüsselfelder hinter St. Laurenzen der war der Architectur und kunst verständig, (wie dazumal auch andere mehr aus den Erbarn Geschlechten waren) der machte die Visirung zu des Wolfgang Eisenhaus an der Pegniz, seine meinung und vorhaben war, ein Rad zumachen, dz Sich mit eigner gewichtlichen beschwerung für und für selbsten trieb, davon Johann Neudörfer schreibt, dz er etliche Stuck geheng und geschaff ganz fleisig zugerichtet, gesehen habe.

Hanns Frey: Künstler.

Hanns Frey: war in allerley Künsten geübt, gab einen guten Musicum und Harpfenisten: verstund sich wol das Wasser durch lufft zu treiben: machte hole Bilder aus Kupfer, durch gebläss so zugericht, das Sie das eingegossen Wasser oben aus wider von Sich sprüzeden, dergleichen lustbrunnen man hintragen

und sezen kunde wo man wolte: davon einer bey Herrn Hanns Ebner soll sein zusehen gewesen. Dieser alte Frey hat dem berühmten Albrecht Dürer sein tochter geheurat, mit der er aber kein Kind erzeugt.

Hanns Glimm: Goltschmid.

Hanns Glimm Goltschmied: ist in grossen wercken Silbern Bilder auss ganzen Stücken zutreiben berühmt gewesen, darzu hat er viel kunststück in Kupfer gestochen, und von ölfarben gemahlt auf ein tafel die abnemung Christi vom Creutz, die hat er zu seiner und zwey seiner verstorbnen Weiber gedächtnus in der Prediger Kirch an den Säulen zur rechten des Predigstuels lassen aufhängen, sein Sohn aber der ein verschwender seiner güter gewesen, hat solche Tafel aus den Kirchen Herrn Hanns Ebner verkaufft. Alss aber gedachter Glimm zu seinem ruhigen alter kam, ward er auch der Reformation, und advociret, lezlich traff ihn der Schlag, darnach er Sich ferner der Kindheit nahet.

Hanns Krug: Goltschmied. sen.

Hanns Krug der älter Goltschmied: ist sonderlich im körnen probirn, schaiden und Schmelzen oder abtreiben berühmt gewesen, und desswegen alss die Schau noch unter dem Rathhaus gewesen, von einem E. Rath zu einem Schaumeister verordnet worden: verliess zween kunstreiche Söhne, also:

Hanns Krug: jun.

Hannsen Krug den Jüngern: Der sonderlich in Münzeisenschneiden, und probirwaag zu machen, neben dem Goltschmied handwerck ein trefflicher Meister gewesen.

Ludwig Krug.

Ludvig Krug des alten Hanns Krugen Jüngster Sohn, hat in der Silber und goltarbeit auch in schmelzen, treiben, scheiden, stechen, graben, reisen, mahlen, Conterfaiten und dergleichen grossen Verstand gehabt: hat alles was der alte Frey von Kupferbildern und Wassertriben gemacht, auf das künstlichste von Silber getriben und geschnitten, zuwegenbracht, welche kunst ihme Hanns Koberger für und für abgekaufft. Was er in Stein gemacht ist alles fürtrefflich gewesen: wie künstlich er in Eisenschneiden gewesen erscheinet aus deme, das er Hannsen Schwarzen von Augsburg den man selbiger Zeit für den besten Conterfaiter in Holz gehalten hat, welchen Herr Melchor Pfinzing Probst bei St. Sebald, welcher selbst auch im giessen und allerley künsten wol erfahren war, im Pfarrhoff bey sich hatte, angebotten, der Schwarz solle Ihn in Holz Conterfaiten, so wolte

er Krug Ihn in Stahl einwarts Conterfaiten. Dieser Krug hat auch zur Philosophie einen gar scharfsinnigen kopf gehabt.

Melchior Bair: Goltschmid.

Melchior Bair Goltschmied: war in grossen Wercken von Silber mit reisen und treiben berühmt: er machte dem König in Polen ein ganz Silbern Altartafel, darzu Peter Flötner die Patron aus Holz, Pangraz Lobenwolff aber dieselb hülzern Patron von Mössing abgegossen hat, über welche Mössene tafel hernach die Silbern blätter eingesenckt und getrieben wurden.

Wenzel und Albrecht Gamitzer: Goltschmid.

Wenzel und Albrecht Gamitzer Goltschmid gebrüder: haben ihre Mutter von Wien, dieselbe zu unterhalten, holen lassen, sein beede gute künstler und gar einig und verträulich mit einander gewesen: Sie haben die Perspectiv und Maasswerck sehr wol verstanden, arbeiteten allerley von golt und Silber: schnitten Sigill und wappen in Silber, Stein, und Eisen; haben dz Silber etzen und abgiesen und Thierlein, Würmlein und kräutlein, die arbeit damit zu zieren, aufs höchste gebracht, haben die schönsten Farben von glass geschmelzt. Johann Neudörffern ihrem befreunden haben Sie einen ganz Silbern Schnecken verehrt, mit so subtilen blümlein, kräutlein, und so dünnen blätlein übergossen, die man auch mit anblassen regig hat machen können.

In dem allem haben Sie Gott allein die Ehre geben.

Jacob Hoffmann: Goltschmid.

Jacob Hoffmann Goltschmid: ist in golt und Silber zu treiben, giessen, schmelzen, auch im reisen und Conterfaiten, insonderheit aber in wappen und Steinschneiden auch in grossen Stücken so er zuwegen gebracht, wol erfahren, und desswegen bey Königen, Chur: und Fürsten und dem Adel lieb und wehrd gehalten gewesen.

Michael Wolgemuth: Mahler.

Michael Wolgemuth: ist zu seiner Zeit für einen künstlichen Mahler und Reiser geachtet gewesen, darum auch Albrecht Dürer von seinem Vatter zu ihm ist in die Lehr gethan worden im 13. Jahre seines alters, weil Martin Schön Mahler bey welchem der Dürer hatte lernen solln, gestorben war, eh er zu Nürmberg aus Ungarn ankommen, damal hat dieser Michael Wolgemut unter der Vesten gewohnt. Die Tafel in der Augustiner Kirchen, welche der Pergnersdörff hat machen lassen, hat dieser Wolgemut gemahlet: er mahlte auch anno 1490 den schönen Brunnen am Marckt.

Von diesem M. Wolgemuth schreibt Matth. Cuado von

Kinckelbach in Teutscher Nat. Herl. Martin Stock oder Schön, welcher Israel von Meckenich aus der Eyfel bürtig. und die Lit. W: [1]) ist Wolgemuth, zum grossen theil überstieg, doch also, dz man ganz klärlich die vestigia derselben beeden in seinen Stücken warnemen kan. Dieser ist beneben der schneidung der Platten auch ein herrlicher Zeichner und Schilder gewesen, und ein Lehrmeister Alb. Dürers. Seiner formen aber sein etliche in unverständiger Bachanten Hände gerathen, die sie verwüstet und vernichtet haben. Ferner: dem Wolgemuth hat Dürer etliche Stück ganz auf den Zug nachgeschnitten, alss den grossen Herculem und den kleinen jagenden Reuter, in welchen beeden Stücken doch der Wolgemuth den Preiss noch erhalten: die andern aber hat der Dürer übermeistert, alss da sein, der Seereuber, wilde Hieronymus, der verlohrn Sohn, dz Mariebild mit der Meerkazen, der treumente Doctor und die kleine Reuterin.

Hanns Bäuerlein: Mahler.

Hanns Bäuerlein Mahler: wie verständiger dieser der Physiognomie gewesen, und was fur einen geist er gehabt, ist zu erkennen aus den mit oelfarben an die Wand gemahltem Creuz samt den Schächern im äussern Prediger Creuzgang, da er unter dem Creutz neben andern Juden sich selbst Conterfait in einem Zipfelbelz mit eim rothen Schläplein auf dem Haubt, wiewol nicht mehr alss zween auf Pferden sizend gemahlt noch vorhanden.

Jacob Walch: Mahler.

Jacob Walch Mahler: wz dieser für ein Hand und Verstand gehabt erscheinet aus dem Conterfait Herrn Friederich Beheims Vatter der ein Baumeister gewesen ist. Sein Lehrjung ist gewesen:

Hanns von Culmbach.

Hanns von Culmbach: der Herrn Sixt Tuchers Probstens lange gedächtnustafel neben der Sacristey bey St. Sebald gemahlt.

Dürerus naturâ Opifex propè doctior ipsa.

Albert Dürer ward, wie Conr. Gesnerus von ihm schreibt geboren, Anno 1471. Sein Vatter Albert Dürer der älter war in Ungarn geboren, 8. meil unter Wardin, in einem Dorf Eytas genannt, unfern von Julas einem kleinen Stättlein, Desselben Vatter hat Antony geheisen, ist von seinen vorfahrn her ein Ross- und Ochsenhändler gewesen, hat aber in seiner Jugend dz Goltschmidhandwerck gelernet, und ein Jungfrau Elbesha genannt gefreyet, mit dern er ein Tochter Katharinam und Drey Söhne erzeugt, alss gedachten Albert, der ist auch ein Goltschmid worden. Der ander Lassla ward ein Zaummacher, desselben Sohn, so hernach zu Cölln gewohnt, und daselbst Niclaus der

1) Soll heissen „den Monogrammisten W." Wenzel von Olmütz, dessen Zeichen Quad nicht deuten konnte.

Ungar ist genannt worden, hat von seines Vatter ältern bruder Albert zu Nürmberg dz goltschmid Handwerck gelernet. Der dritte Johannes hat studirt, und ist bey 30 Jahr Pfarherr zu Wardin gewesen. Albert aber nachdem er seiner Kunst in Niderland nachgezogen ist Anno 1455. an St. Loyentag gen Nürmberg kommen, alss Philip Pirckheimer Hochzeit auf der Vesten gehalten, und ein grosser Tanz unter der grossen Linden gewesen: nachdem nun dieser Albert Dürer dem alten Hieronymo Haller ein Zeitlang gedienet, hat Ihme derselbe Anno 1467. sein tochter Barbaram 15 Jahr alt, verheurat, dern Mutter alss des Hieron: Hallers weib ist Kunigund des Oellingers Tochter von Weisenburg gewesen: mit gedachter Barbara Hallerin hat Albr. Dürer von anno 1468 biss 1492. folgende Kinder, alss: Barbara 1468. Johan 70. Albert 1471 den 20. May: in dessen geburtsstund, wie Theophrastus schreibt, alle Planeten ob der erden solln gestanden sein: sein Taufpat war Aur. Koberger. Sebald 52. Hieronymus 73. Angnes und Margareth Zwilling 76. Ursula 77. Hanns 78. ward des Königs in Pohlen Hofmahler. Agnes 79. Peter 81. Katharina 82. Endres 84. Sebald 86. Christina 88. Hanns 90. und Carl 92. Diese sein mehrtheils in der Jugend gestorben, biss an den Endres der alle der seinigen verlassenschafft zusammen geerbt. Der Vatter Albert Dürer der ältere starb an der Ruhr am Matthæiabend anno 1502: Dessen hinterlassne wittib lebte bey ihrem Sohn Albert Dürer biss 1514. starb den 17. May. Diese beede Eheleuth wohneten in Herrn Wilibald Pirckhaimers hinterhauss, dessen Vorderhauss am Herrnmarckt gegen dem Schönenbrunnen über stehet, sein wegen Gottseeligen lebens und guter Kinderzucht dem Herrn Pirkhamer angenem gewesen, der desswegen auch ihren Sohn Albert in obacht gehalten, und denselben in vieler hoher vornemer Leute kundschafft gebracht, wie dessen Schriften bezeugen. Nachdem nun Albert Dürer in der Schul Schreiben und lesen gelernet gehabt, ist er von seinem Vatter zum Goltschmidhandwerck angehalten worden, dabey er bis in dz 16. Jahr seines alters mit verzaichnen, stechen, treiben sich sehr wol hat angelassen, und es so weit gebracht, dz er die 7. fäll des Leidens Christi getriben darob sich sein Vatter sehr erfreuet, und Ihn gern bey solcher Kunst erhalten hette, er wolte aber durchaus ein Mahler werden, welches der Vatter endlich bewilligt, und Ihn gen Colmar zu Martin Schön einen künstlichen Mahler verschicken, und in die Lehr verdingen wollen, weiln derselbe aber unter solchem Vorhaben gestorben, hat er diesen seinen Sohn Albert zu Michael Wolgemuth alhier unter der Vesten wohnhafft von anno 1486. Andrentag an, auf 3. Jahr zulernen versprochen: nach vollenden Drey Jahren ist er nach Ostern anno 1490. durch Teutsch- und

Niderland gereiset, hat auch zu Venedig schöne Stück gemahlet. Zu Colmar hat er Caspar und Paulus beede Goltschmid, und Ludwig einen Mahlern, dann zu Basel Georgen, auch einen Goltschmid alle vier des Martin Schöns Brüder, bey deme er hatte lernen sollen, angetroffen, die ihm alle freundschafft erwisen: Zu Antorff ist er von 100. Mahlern zu gast gebetten worden, die Ihn alss ihren Vatter geehret. Nachdem er vier Jahr ümgewandert, ist er wider zu seinen Eltern gen Nürmberg kommen, und daselbst Mittwochs nach St. Margarethentag anno 1494. Sich mit J. Agnes Hansen Freyen Tochter verheurat, der seiner Tochter 200 fl. zum Heuratgut mitgeben. Dieser Frey war ein guter Musicus, Harpfenist, und Künstler von kupfer, holen Bildwerck zu Springbrunnen die man allenhalben hintragen und stellen kunde. Dieses Freyen Tochter war ein kiffendes zanckhafft und geitziges Weib, bey welcher bösen Ehe der Dürer wenig freut und guter Tag gehabt auch kein Kind erzeugt hat. Sein Schwiger des Hansen Freyen Weib starb den 29. Septbr. anno 1521. Sein Schwehr aber der Frey starb an unss Frau Opferung: anno 1523. Alb. Dürers hoher Verstand, lust und fleiss zu künsten erscheinet aus seinen in Druck gegebnen Büchern von der Geometria, Perspectiv und Fortification, auch 4. Theile von der symmetria und proportion des Menschlichen Cörpers, weitläuffig und mit verwunderung, dessgleichen an der von Ihm dem Kayser Maximilian zu Ehrn inventirten Triumpfpforten, die er auf Holz gerissen und zum abdruck schneiden lassen, welch sein arbeit, gemählde und sonst vielerley Handriss Ihme der Kayser nicht allein alzeit absonderlich bezahlen lassen, sondern ihm noch darzu 100 fl. jährlicher bestallung geben. Es hat auch der König in England und andre Chur- und Fürsten die er Conterfait, Ihn gar ehrlich begaben lassen. Neben seiner Kunst, ist er beredtsam, freundlich und jederman angenem gewesen, dessen viel mit vornemen Leuthen gewexelte Schreiben anzeig geben. Anno 1509 ward er zu einem Genannten des grössern Raths zu Nürmberg erwählet, Da mahlte er die 4. Complexiones in Apostelbildnussen Lebensgross auf bret, die er einem E. Rath verehrte. Bey Allenheiligen alhier hat er dz trefflich schöne Altarblat gemahlt, dessgleichen dz Altarblat bey St. Katharina, auch noch dz sehr vortrefliche Altarblat mit der Himlfahrt oder Crönung Mariæ so nach Franckfort in das Prediger oder Dominicaner Closter kommen. Wass Conterfait, Historien und andere schöne Stuck hier und andern orten, von Miniatur, mit Wasser- gummi- und oelfarben er gemahlt sein weder zu benennen noch zubeschreiben, weiln solche wunderlich hin und wider verhandelt, vertragen, auch durch lange Zeit wol gar vergessen ümkommen und verlohren worden sein. Auss rechtem grund der

Geometrie, Symmetrie und Perspectiv ist er gewesen ein guter inventor, ein guter reiser und verzeichner auf Papier, Perment, Holz und dergleichen, ein guter gratirer auf Mettall, ein guter kupferstecher, ein guter perfecter Mahler, ein gut Bossirer, Bildhauer in Holz und Stein, gross und klein, ganz und halbrund, wie man nur erdencken und haben möchte: Summa in allen der Mahlerey anhängigen Stucken war er dergestallt vortrefflich, dz ob sich zwar wol leuth gefunden, die es ihme in einem Stuck gleich oder vorgethan mögen haben, so würd doch schwerlich sonsten einer, gleich wie Er, mit so manchfaltigen gaben von Gott begnadet gewesen sein: über diess ist zu seiner Zeit, die Kunst so darnieder gelegen, dz er ausser von der natur, sonst fast von niemand keinen anfang hat nemen können, wie die alten vor ihm gemachte plumpe Holzschnitt kupferstück und gemähl bezeugen.

Seine wohnung hatte er zu Nürmberg beim Thiergartnerthor am obersten eck auf der lincken Hand hinaufwarts an der Zisselgass, darinn er den 8. April anno 1528 am 57. jahr seines mit ruhm und ehrn in Gott Seelig verschiden, und auf St. Johannis Kirchhoff, unter seines Schwehr Vatters der Freyen begräbnus mit folgendem Epitaphio ist begraben worden.

ME. A. DU.

Quicquid Alberti Düreri mortale fuit sub hoc conditur Tumulo.

emigravit VIII. Idus Aprilis

M. D. XXVIII.



Wolf Traut: Mahler.

Wolf Traut Mahler: war des alten Hanns Trauten Sohn, welcher der Augustiner Creuzgang gemahlt, und darin viel Erbare Herrn Conterfait hat, so in seinem alter erblindet, aber in der Kunst mahlens und reisens war dieser Sohn dem Vatter weit überlegen. Er mahlte die Altartafel im Capellein bei St. Laurenzen, dz Cunz Hoe erbauet und mit grossem Ablass aus Rom (seines erachtens) gezieret hatte. Er lebte mit Peter Fischer Rothschmid in vertraulicher einigkeit, war auch darbey alss dieser Fischer (wie obgedacht.) unter dem Schlitten erstossen word. Starb hernach ledigs stands.

Georg Penz: Mahler.

Georg Pentz Mahler: Dieser ist auferzogen worden, und auch gleicher übung gewesen, mit Sebald und Bartel den Böhmen, wz diese in mahlen, reisen, und stechen gethan, gibt des Sebalds ganzer Stich so noch vorhanden, zuerkennen: den Bartl hat Herzog Wilhelm in Bayrn auf Seinen Costen in Welschland zihen lassen, alda er gestorben: des Penzen abdruck zeugen auch von seiner erfahrnheit im reisen und stechen: im Conterfaiten ist er sonderlich gewiss gewesen und hat die Farben aufs Höchste gebracht: in den durchglänzten Schein in glässern, Wassern, Feuern, Spiegeln, ist er sehr künstlich geübt und erfahrn gewesen: Seiner Handarbeit in Mahlerey ist noch bey Erbarn Bürgern allhier anzutreffen.

Jacob Elsner: Illuminist.

Jacob Elsner Illuminist: war zugleich ein guter Lautenist, und desswegen bey den Künstlern im Orgelschlagen alss da warn Sebastian Im Hoff, Wilhelm Haller und Lorenz Strauber, gar ein angenemer geselschaffter, die er Conterfaitet, und Ihnen und andern schöne Bücher illuminiret, und die wappen und Klainod, die von Kaysern und Königen ertheilt wurden, in die wappenbrieff pflegte zumahlen, denn zu seiner Zeit ausser ihme keiner war, der wie er dz gemahlte golt so rain machen kunde.

Georg Glockenthon: Illuminist.

Georg Glockenthon der älter Illuminist und Brieffmahler: der trieb grossen Handel mit mahlen der wappenbrieff, sammt beeden seinen Söhnen Niclaus, und Albrecht, hielt auch seine Töchter zu seiner Handirung, und braucht mit dem patronirn grossen Fleiss und Vortel. Damal hat man pflegen die gesang, und Meessbücher zu illuminiren, dessen war er mit florirn der Buchstaben, und dem goltgründen sehr wolgeübt. Seiner Söhne einer war Magister, hat ein Buch, so vorhanden, von der Perspectiv gemacht. Obgedachter Nicllaus Glockenthon hatte vieln Fürsten zuarbeiten, ihme gab der Erz-Bischoff von Mainz für ein Meessbuch zu illuminirn 500 fl.

Hatte 12. Söhne die er alle zu künsten aufzog: Niclass sein Sohn starb in Preussen bey Hansen Koberger Diamantschneider, Georg, Gabriel, Sebastian, Jacob, und Wolf, warn Barbierer, Mahler, Bildhauer. Obvermelter Albrecht Glockenthon gab einen Teutschen Poeten und zierte mit Seinen Versen die Historien seiner gemählde.

Hanns Springinklee: Illuminist.

Hanns Springinklee Illuminist: war bey Albr. Dürer im Hauss, von Dem erlangt er seine Kunst, dz er in reisen und

mahlen berühmt war: er riess die Figurn und leisten oder einfassung in Hortulum Animæ und illuminirt sonst sehr fleisige ding, wie bey Georg Dörrer in einem betbüchlein, welches Alexius Birnbaum geschriben zusehen.

Veit Hirschvogl: Glassmahler.

Veit Hirschvogel der älter Glassmahler und Stattmeister alhier hat die vier grossen Kirchenfenster in St. Sebalds Chor, mit den Kayserl. Bischoffl. Marggräfl. und Pfinzingl wappen gemahlt. Verliess 3. Söhne Veit, Hanns, und Augustin, die all in seiner Kunst wol gübt warn, von denen der Hanss in sein besten tagen gestorben.

Virgilius Solis: Illuminist.

Virgilius Solis, Illuminist und Kupferstecher: zu dessen Zeiten, schreibt Matth. Cuade, begunde dz leben der vorfahren Sich gemach zuverliehren, und ein kluger fligend geist sich mit unterzumengen. Dieser Virg. Solis, so anno 1562. zu Nürmberg gestorben, hat in 48. jahrn seines Lebens ein unglaublichen mänge kunstück figurirt und gestochen, der doch darneben auch ein guter teutscher Zechbruder soll gewessen sein: in der eil etwas zu inventirn, stelln und verzeichenen war kaum seines gleichen: im Etzen war er rein und fertig: im Holz hat es ihm in reinigkeit niemand vorgethan. Seine kupfern Figurn sein schändlich ümkommen, und dern theils zerschnitten worden, von denen nie kein abdruck geschehen.

Veit Hirschvogel jun. Glassmahler.

Veit Hirschvogel der jünger Glassmahler: ist gleich seinem Vatter nicht allein im Glassmahlen, sondern auch im émailirn, reisen, und kupferstechen, geübt und verständig gewesen.

Augustin Hirschvogel: Glassmahler.

Augustin Hirschvogel Glassmahler: übertraff seinen Vatter und Bruder in ihrer kunst des Glassmahlens, darinn er ein besondere art der touschirung erfunden, im glassbrennen erfand er auch sondere vorteil, im reisen war er trefflich, und im émailirn keiner über Ihn, hat guten verstand in der Music. Er liess aber diess alles fahren, und begab sich in gesellschafft eines Hafners, der hier ein verehligter Burger war gen Venedig, daselbst der Hafner das Handwerck und schmelzen von neuem lernen muste, der machte nach seiner widerkunfft künstliche welsche öffen, Krüg und Antiquitätische Bilder alss ob Sie gegossen weren. Diess liess dieser Hirschvogel auch anstehen, übergab solchen Handl seinem mitgeselln, und ward ein wappensteinschneider und darinn fleissig und berühmt, dz unterliess er aber auch, und legte Sich auf die Xylographiam, durchwandert die Oesterreichische

Erbländer auch Sibenbürgen und Ungarn, liess davon tafeln drucken, die er dem König Ferdinando, der Ihn desswegen beschencken lassen, zugeschriben. Von dem Zirckel und Perspectiv, so er wol verstanden, hat er ein eignes Büchlein dem Starcken zugeschriben. Er hat viel Kunst selbst gerissen, geetzet und gedruckt aussgehen lassen.

Simon mit der Lamen Hand: Bildhauer.

Simon mit der lamen Hand, war ein Bildhauer, Goltschmid, Mahler, Uhrmacher, und in Summa aller künstlichen Dinge mit mehreren Vorteil, dann, andere, verständig: allerley Bilder aus Letten zu formen gross und klein, war keiner der sie so gerecht machte: seiner arbeit ist viel bey Herrn Hanns Starcken zu finden gewessen.

Hieronymus Formschneider.

Hieronymus Formschneider: diesen hat Johann Stabius alss er Kaiser Maximilian die Ehrenpforten, so noch in der Ritterstuben auf der Vesten zu Nürmberg zu sehen, machen lassen gebraucht, weil damal keiner seines gleichen, sonderlich die Schrifften so rein und gerecht zu schneiden gewesen ist, darzu ihme Johann Neudörffer ein prob Fracturschrifft gemacht die er darnach in Holz geschnitten und in stählene puntzen gebracht, auch in mancherley gröss verendert hat: welche schrifft derjenigen noch wol gleichen mag, die Kayserl. Mytt. vorhero durch den Hanns Schönsberger [1]) hat machen lassen, damit der Teuerdanck gedruckt worden, und die prob davon Herr Vinzenz Rockner Kayserlicher Hofsecretarius gefertiget, darunter der Kayser mit aigner Hand Te Deum laudamus geschriben. Dieser Hieronymus hat ein eigne Druckerey gehalten, und ist im Eisenschneiden zur Münz berühmt gewesen.

Wolf Weisskopff: Schreiner.

Wolf Weisskopf Schreiner und Stallmeister: ist im Maasswerck und verstand, dem Georg Schreiner, somit der Welschen arbeit der erste alhier soll gewesen sein, und die guldene Stuben auf dem Rathhauss, auch Positiv und anders schöne Schreinerwerck gemacht hat, weit vorgangen: er hat gemacht das gehäuss zu der neuen Orgel bey St. Laurentzen: sein verlassne Wittib verheurat sich hernach mit Meister Conrad Stattschreiner, der nicht weniger alss ihr voriger Ehmann ein künstlicher Meister war, wie das ein wolgestellte tafel von seiner Handarbeit im Gericht auf dem Rathhauss zu erkennen gibt.

Sebald Beck: Schreiner.

Sebald Beck Schreiner: war neben seinem Handwerck auch ein guter Architectus und Bildhauer, so er in Italien erlernet, in

1) Hanns Schönsberger zu Augspurg hat dz neue Testament mit Figuren in Holz geschnitten gedruckt in Folio anno 1523.

Perspectiv des verschrotenen wercks hats im keiner vorgethan, machte viel visirungen für gute Schreiner die sich darnach zu arbeiten beflissen. Von Marmel zuarbeiten, denselben in Formen zu giessen, und glanz zu polirn war er von trefflichen verstand: Er machte die 2. steinern Säulen neben dem Mössingen gitter auf dem Rathhauss Saal: und bey Herrn Hans Ebner ist auch seiner arbeit von gegossnen Säulen, visirungen und Schreinerwerck zu finden gewesen.

Hanns Weinmann: Gewichtmacher.

Hanns Weinmann Gewichtmacher: ist der gestallt in seiner kunst berühmt worden, dz man in viel Landen und Königreich nach seinem Zeichen an der arbeit getrachtet, dann er im Beruff gewesen dz er aller Landsart gewicht hat gerecht machen und giessen können, darauf er auch seinen Sohn abgericht und gelernet hat.

Hanns Lamprecht: Waagmacher.

Hanns Lamprecht Waagmeister und Wägleinmacher: dieser ist in gross und kleinen waagen gleich wie obiger in den gewichten, vor allen andern zu seiner Zeit, berühmt gewessen.

Daniel Engelhard: wappenschneider.

Daniel Engelhard wappensteinschneider: diesem hat Albrecht Dürer das Zeugnus geben, er hette in welschen und teutschen Landen keinen künstlichern angetroffen: er war auch in Farben, und Sigelschneiden in Silber fürtrefflich.

Hanns Maasslitzer.

Hanns Masslitzer: war ein Zeitlang ein Rechenmeister und zierlicher Schreiber gewesen, wegen seines fleises im giesen hat er allen goltschmieden genug zu giessen gehabt, dessen anfang er von Herrn Melchior Pfinzing Probst zu St. Sebald erlangt. Von golt und Silber auch durchbrochen hat er so rein gegossen, alss ob es sauber verschnitten und hell getriben gewesen were: die würm abzugiessen war er sonderlich: auch im probirn allerley ärtz, bergwerck und Silber, auch im schaiden ganz gewiss: alles wz in ein Münz gehörte wuste er zu verrichten, und in probirn vor andern Münzmeistern sonderliche Vorteil, im Zurichten der Probier Nadeln von golt und Silber übertraff er alle seines gleichen, und hatte grossen beruff von den Probierwaagen zu machen.

Harser: Kandengieser.

Harsser ein Kandengiesser: machte alles nach von Zinn wz die goltschmied von Silber zu machen pflegen, und wusste das Zinn also zu lautern und mischen, dz es dem Englischen im Klang und glanz gleich war: weil aber sein Vatter ein Pulvermacher war, hat er nach dessen tod selbigen Handel angenommen.

Burckard: Orgelmacher.

Burckard Orgelmacher: man weiss fast keinem der diesem Meister in seiner kunst gleich gewesen were: er machte die gute und beständige Orgel bey St. Sebald: hielte viel geselln und Lehrjungen, die er allenthalben zu arbeiten aussschickte, kam dann hinnach und überstimmte und verbesserte die von Ihnen gemachte werck.

Georg Fella: Orgelmacher.

Georg Fella Orgelmacher: ist wol billiger ein Künstler in Wasserleiten, und zwingen desselben durch Pompenwerck zuachten, er hat die langen schönen Röhren gegossen, dardurch er den Springbrunnen von der grossen Pastey ins Rathhauss geleitet. Die Positiv und Regal lieblich mit Posaunenstimmen zuzurichten hatte er sonderlichen verstand.

Die älteste historische Quelle über die Holbein'sche Madonna

besprochen von

G. Th. Fechner.

Hegner in s. Hans Holbein S. 44. beginnt die Geschichte des Holbein'schen Bildes, welches schlechthin den Namen der Holbein'schen Madonna führt, — nach Erwähnung, dass der Bürgermeister Meier mit Familie darauf vorkomme, — also: „Ein Abkömmling dieses Jacob Meiers verkaufte, von Noth getrieben, das Familiengemälde an den königlich Schwedischen Agenten Michael le Blond von Amsterdam um tausend Thaler. Dieser überliess es mit dreifachem Gewinn an den Kaufmann Lösert u. s. w. In einer Anmerkung fügt Hegner hinzu, dass er seine Geschichte des Bildes aus gedruckten und handschriftlichen Nachrichten zusammengestellt habe, hauptsächlich aus „Humanae industriae monumenta etc. opera Rem. Feschii. Fol. Msc. auf der Basler Bibliothek."

Nun ist sehr auffällig, dass die Angaben dieses Manuscripts mit den Hegner'schen keineswegs übereinstimmen und es dürfte nicht ohne Interesse sein, das Genauere darüber mitgetheilt zu finden, da sämmtliche bisherige Darstellungen der ältesten Geschichte des Bildes, welche auf Hegner und zum Theil auf Patin fussen, dadurch wesentlich ergänzt und berichtigt werden.

Zuvörderst habe ich anzugeben, wie ich zur nähern Kenntniss des Manuscriptes gelangte.

Um nicht in der von mir beabsichtigten monographischen Behandlung des Bildes hinsichtlich der Geschichte desselben auf

zweiter Quelle zu fussen, wandte ich mich unter gefälliger Vermittelung des Herrn Dr. S. Hirzel hier an die Baseler Bibliothekverwaltung mit der Bitte um eine wörtliche Copie der auf das Bild bezüglichen Angahen in dem Fesch'schen Manuscripte, und erhielt dieselbe von der Hand des Herrn Unterbibliothekars Dr. Buxtorf-Falkeisen (Datum 15. Nov. 1865) mit folgenden Notizen über das Manuscript:

„Der Rückentitel des Fesch'schen Codex lautet:

Remigii Feschii humanae industriae monumenta.

Die verschiedenen Rubriken, in welche diese Kunstmonumente geordnet sind, folgen sich also: Pictoria, Statuaria, Sculptoria, Architectonica, Suppellex antiqua. opera RemigI FeschI. D. A. S. MDCXXIIX. Unter der Ueberschrift Pictoria stehen die opera Holbenii. Die Blätter sind der Mitte nach getheilt und die handschriftlichen Angaben bald in der linken, bald in der rechten Colonne, einander ergänzend und erläuternd, so wie die Copie weist, aufgetragen."

Auf meine Bitte erlangte ich nachmals eine Abschrift des ganzen Theiles des Manuscriptes, welcher die Opera Holbenii bespricht. Aus einer nähern Einsicht darein ergiebt sich, dass, ungeachtet des Datums 1628 auf dem Rückentitel, nicht das ganze Manuscript in diesem Jahre verfasst sein kann, da im Laufe des Manuscriptes der Opera Holbenii spätere Data, das späteste „pridie Cal. Jan. 1667", vorkommen, wonach das Manuscript ein, 1628 angelegtes und bis wenige Monate vor dem, am 1. März 1667 erfolgten Tode des Verfassers fortgeführtes, Diarium desselben sein muss. *) Auch stimmt damit, dass, nach der brieflichen Mittheilung Herrn Buxtorfs, die Handschrift des Manuscriptes überall dieselbe ist, hingegen Farbe der Tinte, ungleiche Grösse der Buchstaben und Correcturen andeuten, dass es zu ganz verschiedenen Zeiten verfasst sein muss, woraus sich auch die Inconsequenz erklären dürfte, dass der Verfasser unter Nr. V. des Manuscriptes sich als Besitzer seiner Sammlung in der dritten Person bezeichnet, während er sonst immer in der ersten in dem Manuscripte von sich spricht.

Hiernach lasse ich die mit der Geschichte unseres Bildes in Beziehung stehenden Nummern des Manuscriptes folgen. Direct ist es zwar blos Nr. VI., welche sich darauf bezieht; die andern Nummern aber gewinnen Miteinfluss auf die Discussion der hierin enthaltenen Angaben.

III.

Effigies Caroli V. Imp. quam Dom. Le Blond pictor Amste-

1) Diess die Ansicht Herrn Buxtorf-Falkeisens, den ich um Erläuterung jenes scheinbaren Widerspruches bat.

lodamensis a Duce Buckingamio Anglo ad conquirendas tota Europa picturas celebriores imprimis Holbenianas emissus, emit Lugduni in Gallia pro centum coronatis, an. circiter 1633, prout suis ad me literis Dm. Monconius Liergaeus consul regius anno 1638. 7. Jan. — (?) [1] —

IV.

Effigies Erasmi Roterodami, ab eodem Blondio empta Basileae a Dm. Joh. Jac. Burckardo I. C. ducatis aureis centum etc.

V.

Effigies Jac. Meieri zum Hasen, postea Consul. Basil. primi, a patriciis et uxoris ejusdem artificio admirabili, quas anno 1630 in sua habuit potestate Joh. Rud. Feschius Reip. Basil. Consul Pater. Nota picturae H. H. 1516. Nunc visitur in musaeo Rem. Feschii J. C. Bas. una cum prima delineatione ipsiusmet quoque Holbenii, unde postea tabellas illas domi accuratius adornavit diligentia incredibili.

VI.

Tabula haec fuit avi nostri Remigii Faeschii Consulis, unde Lucas Iselius eam impetravit pro legato Regis Galliar. uti ferebat, et persolvit pro ea centum coronatos aureos solares, anno circ. 1606. —

A⁰. 163 . . . suprad. pictor Le Blond hic a vidua et haeredibus Iselii ad S. Martinum emit tabulam ligneam trium circiter ulnarum Basiliensium tum in altitud. tum longitud. in qua adumbratus praedictus Jac. Meierus Consul ex latere dextro una cum filiis, ex opposito uxor cum filiabus, omnes ad vivum depicti ad altare procumbentes, unde habeo exempla filii et filiae in Belgio a Joh. Ludi pictore ex ipsa tabula depicta. Solvit is Le Blond pro hac tabula 1000 Imperiales et postea triplo majoris vendidit Mariae Mediceae Reginae Galliae, viduae Regis Lud. 13. matri, dum in Belgio ageret, ubi et mortua — Quorsum pervenerit, incertum.

Aus einem Vergleiche des ganzen Manuscriptes der Opera Holbenii, welches 29 Nummern enthält, mit dem 60 Nummern enthaltenden Jndex Operum Holbenii, welchen Patin vorn in Erasmi laus stultitiae giebt, ersehe ich, dass Patin das Fesch'sche Manuscript schon benutzt hat; und zwar giebt er dasselbe meist wörtlich, nur mit einigen, im Ganzen nicht bedeutenden, Abkürzungen wieder. [2]) Gerade bei unserem Bilde (unter Nr. 25. des

1) Diess Fragezeichen ist unstreitig in der Abschrift beigefügt, weil die Periode nicht zum Schluss gebracht ist.

2) Wenn schon der aus einem vollständigen Abdrucke des ganzen Manu-

Patin'schen Index) aber ist die Abkürzung erheblich, indem eben so wenig von Patin als von Hegner die frühesten Besitzer des Bildes, Fesch (Fäsch) und Iselin, mit aufgeführt sind. Hingegen hat Patin unter Nr. 14. seines Index eine Angabe, die sich nicht im Manuscript unter der entsprechenden Nummer findet, und unstreitig als Quelle der spätern Angaben darüber anzusehen ist, dass nämlich die Frau Jacob Meier's Anna Scheckenbürlin hiess.

Um womöglich über das nicht recht klare Verhältniss der Hegner'schen und Patin'schen Angaben zu denen des Manuscriptes Aufschluss zu erhalten, und ganz sicher zu sein, dass nicht etwa die bei Patin vorkommende Angabe wegen des Namens der Frau Meiers aus Versehen in der Abschrift des Manuscripts weggeblieben, wandte ich mich mit einigen Anfragen desshalb an die beste Quelle, wo sich Auskunft darüber hoffen liess, Herrn His-Heusler in Basel, welcher mir schrieb, dass er das Fesch'sche Manuscript, von dem er selbst eine Abschrift besitze, in Folge meiner Anfragen seinerseits neuerdings im Original durchgesehen, ohne etwas darin zu finden, was zu den Hegner-schen Angaben Anlass böte, und dass die Angabe wegen der Frau Meier's auch im Original fehle. Patin möge das Geschlecht der Frau auf seine eigne Hand ausfindig gemacht, vielleicht mündlich von Fesch erfahren haben, wie er denn wirklich dessen Zeitgenosse war und sich längere Zeit in Basel aufgehalten hat. Die Weglassung der ersten Besitzer des Bildes, Fesch und Iselin, Seitens Patin könne daher rühren, dass Patin das Manuscript früher benutzt, als die Randbemerkung, worin diese Besitzer genannt werden, von Fesch zugefügt worden. Diese Vermuthungen sind gewiss sehr wahrscheinlich. Zwar ist Iselin auch schon in der Hauptcolumme des Fesch'schen Manuscriptes genannt, doch hier nur so, dass er in einer verkürzten Wiedergabe leichter übergangen werden konnte.

Man kann es auffallend finden, dass in der Inhaltsangabe des Bildes in unserm Manuscript nichts von der Madonna mit dem Kinde erwähnt ist, dass die Figuren vor einem Altar knieen sollen, was nicht der Fall ist, und dass das Bild, welches ungefähr drei Fuss breit und höher als breit ist, drei Ellen breit und hoch sein soll. Indess stimmt das Uebrige zu entschieden zu unserm Bilde zusammmen, um nicht dasselbe doch darin wiederzuerkennen, [1]) und jene irrigen Angaben müssen daraus

---

scriptes der Opera Holbenii zu schöpfende neue Gewinn hiernach nicht sehr gross sein würde, halte ich ihn doch hinreichend, um einen solchen Abdruck erwünscht erscheinen zu lassen; nur müsste dabei das Original zur Revision vorliegen.

1) Schon Algarotti ist hierüber bezüglich der aus dem Manuscripte ge-

erklärt werden, dass der Schreiber des Manuscriptes das schon von seinem Grossvater im Jahr 163 . . . an Iselin verkaufte und später in die Fremde gewanderte Bild nicht durch eigene Anschauung kannte.

Was nun durch die directe Einsicht in das Manuscript zu der Geschichte des Bildes, wie sie neuerdings durch das Abrégé, Fiorillo, Hegner, Hübner und Schäfer dargestellt worden ist, hinzugekommen ist, oder sich darin berichtigt, ist Folgendes:

1) In jedem Falle schieben sich zwischen den bisher bekannten Besitzstand des Bildes Seitens der Familie Meier und Seitens Le Blond die beiden bisher unbekannten Besitzer, Fesch und Iselin, ein.

2) Dass die erste Verkaufssumme unsers Bildes 100 Gold-Kronen betragen habe, finde ich in keiner neuen Geschichtsdarstellung des Bildes erwähnt, obwohl man diese Angabe aus Patins Index, der sie aus unserm Manuscript hat, hätte schöpfen können.

3) Der Ankauf des Bildes durch Le Blond wird in den neuen Geschichtsdarstellungen in das Jahr 1633 gesetzt, was nur daher rühren kann, dass Patin die, vom Verfasser des Manuscriptes nicht ausgeschriebene, Zahl 163 . . . zu 1633 ergänzt hat. Fesch aber hat die Zahl 163 . . . [1]) offenbar nicht ausgeschrieben, weil er das Jahr nicht genau kannte und Patin mag einen Grund seiner Ergänzung nur darin gefunden haben, dass nach Nr. III. des Manuscriptes Le Blond ungefähr um 1633 ein Bild in Lyon gekauft haben soll, woraus aber doch nicht folgt, dass er auch in demselben Jahre eins in Basel kaufte. Nicht unwahrscheinlich sogar, dass Fesch selbst die Jahreszahl 163 . . . nur vermuthungsweise an jene, ihm von Monconys mitgetheilte, Jahreszahl 1633 knüpfte. Aus der folgenden Nummer wird aber hervorgehen, dass selbst das Datum 1633 für den Einkauf des Bildes in Lyon Seitens Le Blond sehr zweifelhaft ist, um so weniger kann es auf unser Bild übertragen werden.

Nun ist Patins Angabe einfach von Algarotti aufgenommen, aus Algarotti hat das Abrégé geschöpft, Fiorillo hat aus dem Abrégé geschöpft, Algarotti und das Abrégé sind wieder von Hübner benutzt, der in der zweiten Auflage seines Verzeichnisses der Dresdener Gallerie das Datum 1633 aufnimmt, was in der ersten noch fehlt, und Schäfer stützt sich allem Anschein

---

schöpften Patin'schen Angaben manuscriptlich sowie in seinen gedruckten Lettere sopra pittura in eine Discussion eingegangen.

1) Dass die Punkte nicht etwa blos eine Sache der Abschrift sind, um eine undeutliche Ziffer des Originals zu vertreten, sondern im Original selbst vorkommen; davon habe ich mich noch durch eine besondere, an Herrn Buxtorf Falkeisen gerichtete, Anfrage versichert.

nach auf das Abrégé und Fiorillo. So hat sich die Jahreszahl 1633 als Verkaufsjahr des Bildes an Le Blond allmälig eingebürgert. [1])

Die Frage, ob Le Blond unser Bild wirklich um 1633 kaufte, ist für die Geschichte des Bildes gar nicht gleichgültig, weil damit die Frage zusammenhängt, ob Le Blond es an die Königin Maria von Medicis wiederverkauft haben kann. Im Manuscript wird dieser Verkauf als geschehen angegeben; aber er steht mit dem Datum des Kaufs 1633 Seitens Le Blond in Widerspruch, weil seit 1633 und selbst schon vorher die Königin nicht mehr in der Lage war, Bilder zu kaufen, [2]) wesshalb man auch bezweifelt hat, dass es überhaupt an sie gelangt sei.

4) Da wir aus Nr. III. des Manuscriptes erfahren, was übrigens auch in der Wiedergabe von Patin unter Nr. 21. zu finden, ohne bisher berücksichtigt worden zu sein, dass Le Blond vom Herzog von Buckingham in ganz Europa herumgeschickt wurde, um Holbein'sche Bilder zu kaufen — womit stimmt, dass nach Walpole in der Gallerie des Herzoges 8. Holbein'sche Bilder waren, — so liegt es nahe zu vermuthen, dass auch der Ankauf unsers Bildes durch Le Blond ursprünglich für den Herzog von Buckingham geschah. Wenn es aber doch nicht in dessen Besitz gelangte, so liesse sich diess wohl daraus erklären, dass Le Blond es vortheilhafter (um das Dreifache des Ankaufspreises) für seine eigene Rechnung wieder zu verkaufen Gelegenheit fand. Soll er doch (Sandrarts, seines Freundes und Vetters Angaben freilich ganz entgegen) nach einem Briefe von Gerbier an den Grafen von Arundel (Brüssel 1632—3) in Sainsbury's Papers p. 296, ein gewinnsüchtiger Schwindler gewesen sein. Hatte aber das Bild wirklich die Bestimmung für den Herzog von Buckingham, so musste es schon vor 1630 von Le Blond gekauft sein, weil der Herzog im August 1628 ermordet wurde, sein ältester Sohn und Erbe aber, der den Titel fortführte, bei dem Tode des Vaters erst $1^1/_2$ Jahr alt war, [3]) also 1630 oder 1633 noch keinen Agenten ausschicken konnte, um Bilder zu kaufen. Daher muss auch entweder das Datum des Manuscriptes unter Nr. III., dass Le Blond ungefähr 1633 ein Holbein'sches Bild in Lyon kaufte, oder die Beziehung, in welche dieser Kauf zum Herzoge von Buckingham gesetzt ist, irrig sein. Wahrscheinlich ist nur das Datum falsch. Denn erstens wird es überhaupt nur als ein ungefähres geltend gemacht; zweitens lässt sich leichter

---

1) Es würde hier zu weit führen, zu detailliren, wie sich diess verfolgen lässt.

2) Data dazu kann man in dem Werke von Thiroux Arconville Vie de Marie de Médicis. 1774. T. III. finden.

3) Ich entnehme diess ans Ersch und Gruber's Wörterbuch. Art. Buckingham.

das Datum des Ankaufs eines Bildes als dessen Bestimmung für eine notorische Persönlichkeit vergessen, drittens wird sowohl in Sandrarts Acad. S. 292 als in Sainsbury's Papers S. 64. 70. 103. angeführt, dass Le Blond den Ankauf des grossen Rubensschen Cabinetes und dessen Versendung für den Herzog von Buckingham in den Jahren 1625 und 1627 zu vermitteln hatte, also wirklich als Agent desselben fungirte.

Da jedoch unter Nr. VI. unsers Manuscriptes keine ausdrückliche Bezugnahme auf den Herzog von Buckingham genommen ist, und Le Blond überhaupt ausgedehnte Verbindungen gehabt zu haben scheint, so bleibt die Vermuthung, dass unser Bild ursprünglich für den Herzog von Le Blond erkauft worden, eben nur eine Vermuthung.

In jedem Falle dürfte aus dem Vorigen hervorgehen, dass die Angabe über die Zeit des Ankaufes unsers Bildes Seitens Le Blond theils zu unbestimmt, theils zu unzuverlässig ist, um nicht die Möglichkeit zuzulassen, dass es schon vor dem 1628 erfolgten Tode des Herzoges von Le Blond erkauft worden, wo Maria von Medicis recht wohl noch in der Lage war, es zu kaufen.

Dass die Königin wirklich eine Liebhaberin von Kunstwerken war, solche im Auslande ankaufen liess und noch bis in die letzten Zeiten ihres Aufenthaltes in Frankreich solche Ankäufe machte, [1]) kann man aus Angaben in Sainbury's Papers p. 328. schliessen.

Nun sagt freilich das Manuscript ausdrücklich, das Bild sei von Le Blond an die Königin Maria verkauft worden, „dum in Belgio ageret". Da aber die Angaben des Manuscriptes über das Bild jedenfalls zum Theil auf Hörensagen beruhen, und historische Genauigkeit zu jener Zeit nicht nur überhaupt eine unbekannte Sache war, sondern auch der Mangel derselben im Manuscript sich in den angeführten irrthümlichen Angaben verräth, so bleibt folgender Vermuthung Raum: Fesch konnte gehört haben, dass der in Amsterdam sich aufhaltende Le Blond das Bild an die Königin Maria verkauft habe, anderseits wissen, dass dieselbe sich Jahre lang in den Niederlanden aufgehalten, und beide Data dahin combinirt haben, das Bild sei an die Königin verkauft worden, als sie sich in den Niederlanden aufhielt, welches doch nach den Verhältnissen, unter denen sie dort lebte, schon vor 1633 höchst unwahrscheinlich, nachher fast unmöglich erscheint.

Vielleicht kann man noch weiter gehen. Fesch konnte

1) Erst im Jahre 1631 (18. Juli) floh sie aus Frankreich; noch im Juli 1630 aber wird einer Summe von 15,000 Pfund, die sie für Statuen zahlen wollte, gedacht.

einerseits gehört haben, möglicherweise durch Monconys, dass die Königin Maria in den Besitz unsers Bildes gekommen, anderseits gehört haben, dass Le Blond unser Bild um das Dreifache des Einkaufspreises wiederverkauft habe, und beides combinirt haben. Aber war denn beides dasselbe Exemplar? Man erhält in der That Grund, daran zu zweifeln, wenn man erfährt, dass nach Sandrart, der am besten wissen musste, an wen Le Blond das Bild verkauft hat, dasselbe vielmehr an Lössert, als an die Königin Maria verkauft worden ist. Nun lässt sich diess zwar durch die Vermuthung ergänzen, die man sogar hier und da als Thatsache angeführt findet, dass Lössert es als Agent der Königin Maria für diese gekauft habe; gewiss ist, dass historisch nichts darüber vorliegt. Die Angabe Sandrarts ist jedenfalls zuverlässiger, als die des Manuscriptes, da Sandrart sie von Le Blond selbst hatte. [1]) Nach unserm Manuscript kaufte Iselin das Bild „uti ferebat" für den Gesandten Frankreichs; wonach sich denken liesse, dass die Königin Maria noch zur Zeit ihrer Herrschaft in Frankreich sich schon durch ihren Gesandten um das Bild bewarb, woran sich weitere Möglichkeiten knüpfen lassen, die doch zu unbestimmt sind, sie auszuführen.

Vergleichen wir die Angaben unseres Manuscriptes mit den Angaben Hegner's insbesondere, die derselbe hauptsächlich aus dem Manuscripte geschöpft haben will, so scheint die Nichtübereinstimmung schwer erklärlich; sofern in unserm Manuscript gar nichts davon vorkommt, dass ein Nachkomme Meier's das Bild aus Noth an Le Blond verkauft habe, da es vielmehr nach dem Manuscript vor dem Verkauf an Le Blond von dem Grossvater des Verfassers, dem Bürgermeister Remigius Fesch, besessen war, von diesem an Lucas Iselin verkauft wurde, und erst von dessen Wittwe und Erben an Le Blond überging. Indessen hat eine nähere Nachforschung folgende Punkte ergeben, wodurch die Nichtübereinstimmung, wenn auch nicht gehoben, doch gemindert wird, Punkte, von denen vielleicht Hegner aus andern Quellen als dem Manuscript oberflächliche Kenntniss haben konnte.

1) Der von unserm Verfasser zuerst genannte Besitzer des Bildes, Bürgermeister Remigius Fesch (geb. 1541, gest. 1610), Grossvater unsers Verfassers, hatte zur Frau eine Enkelin des Meier'schen Ehepaares, welches auf unserm Bilde vorkommt. Näheres darüber unten.

2) Der zweit genannte Besitzer des Bildes, Lucas Iselin ad S. Martinum, starb in zerrütteten Vermögensumständen, wo-

1) Vergleiche über das Verhältniss Sandrarts zu Le Blond Sandrarts Teutsche Akademie 1675. S. 151. 292. 358. und die hinten angefügte Lebensbeschreibung Sandrarts S. 8. 9.

nach möglich ist, dass das Bild von seinen Erben wirklich aus Noth verkauft wurde.

Nun ist denkbar, dass das erste und zweite Datum von Hegner wegen Ungenauigkeit seiner Nachrichten dahin zusammengezogen worden ist, dass ein Nachkomme der Meier'schen Familie selbst das Bild aus Noth verkauft habe. Davon, dass Iselin ein Nachkomme der Meier'schen Familie gewesen, ist nichts bekannt, und jedenfalls hat er es nicht durch Vererbung erhalten, da er es ja vielmehr von dem Gatten einer Erbin gekauft hat, und er hat es nicht aus Familieninteresse gekauft, da er es ja für den Gesandten Frankreichs erkauft haben wollte. Wenigstens deute ich so das „uti ferebat“.

Das Verdienst der Ermittelung obiger zwei Punkte mit den weiter folgenden näheren Bestimmungen gebührt Herrn His-Heusler und den von ihm zugezogenen Autoritäten, indess ich selbst dabei blos mit dem Anlasse zu dieser Ermittelung betheiligt bin. Es dürfte einiges Interesse haben, wenn ich den eigenthümlichen Umweg mittheile, der dazu geführt hat.

Da der Gedanke nahe lag, dass der erstgenannte Besitzer des Bildes, Bürgermeister Fesch, dasselbe als Nachkomme der Familie Meier von weiblicher Seite her ererbt haben könne, nahm ich meine Zuflucht hinsichtlich einer Prüfung dieses Gedankens wieder zu Herrn His-Heusler, der mit so ausgezeichneter Umsicht und Genauigkeit schon auf so manche mühsame Untersuchung eingegangen ist, zu welcher das Interesse für unser Bild Anlass gab. Die erste Untersuchung schnitt die Möglichkeit der Abstammung des Bürgermeisters Fesch vom Meierschen Ehepaare nach gewisser Richtung und hiermit fast die Wahrscheinlichkeit derselben ab; indess bemerkte Herr His-Heusler, dass, wenn die Frage wirklich einige Wichtigkeit gewönne, sich wohl noch eine entscheidendere Untersuchung anstellen liesse. Folgender Umstand nun veranlasste mich, dieselbe nochmals in Anregung zu bringen.

Da der Verfasser unseres Manuscriptes seine Angaben über Le Blonds Bildereinkäufe nach Nr. III. jedenfalls zum Theil von Monconys (Monconius) hat, so schlug ich, in der Hoffnung, vielleicht auf eine weiter rückgehende Quelle dadurch geführt zu werden, das Journal des Voyages de Monsieur Monconys (Ausg. von 1677) nach. Der Monconys, dessen Reisen hier beschrieben werden, scheint nicht der Correspondent unseres Fesch selbst, sondern der Bruder desselben zu sein. Hierauf aber kommt nichts an, sondern nur auf folgende Notiz. Der Reisende erzählt (T. II. p. 304), dass er bei seinem Aufenthalt in Basel (Februar 1664) in das Cabinet des Doctor Fesch (welcher kein anderer als der Verfasser unseres Manuscriptes ist) geführt worden sei

wo er unter andern Merkwürdigkeiten auch die Portraits von dessen „ayeuls“ von Holbein's Hand gesehen. — Da nun keine Holbein'sche Porträts eines Ehepaares Fesch in dem Manuscript von Dr. Fesch verzeichnet, noch aus dessen Cabinet in die Baseler Sammlung übergegangen, noch sonst bekannt sind, so vermuthete ich, es möge darunter das Doppelporträt des Meier'schen Ehepaares von 1516 verstanden sein, welches jetzt unter Nr. 13. des Holbein'schen Saales des Baseler Museum enthalten ist. Nach Mittheilung dieser Bemerkung an Herrn His-Heusler erhielt ich von ihm unter andern nachher mitzutheilenden Notizen (23. Jan. 1866) folgende Erwiederung:

„Was nun aber die wichtigste Thatsache betrifft, die ich Ihnen heute mitzutheilen habe, so verdanke ich dieselbe dem Herrn Appellations- und Stadtrath Dr. Rud. Burckhardt, welcher sich viel mit genealogischen Aufzeichnungen beschäftigt hat, und unter andern auch einen Fäschischen Stammbaum besitzt, da er selbst von dem Bürgermeister Rem. Fäsch abstammt. Zufolge dieses Stammbaums und andrer authentischer Quellen war wirklich die dritte Gemahlin des Bürgermeisters Remig. Fäsch die Enkelin des Jacob Meyer. — Sie hiess Rosa Jrmi und war die Tochter des Rathsherrn Niclaus Irmi, und Wittwe des Wechselherrn J. J. Rüdi. Ihre Mutter hiess Anna Meyer und war die Tochter des Bürgermeisters J. Meyer und der Anna Zschekapürli. Deren Grabschrift lautet bei Tonjola pag. 219: Anno 1558. 14. Augusti starb die Ehrenreiche vnd freundsame Fraw Anna Meyerin, weyland Herr Niclaus Irmi, vnd Wilhelm Hebdenring, beyder seligen verlassene Wittib. — Nicl. Irmi's Epitaph lautet: Nicolaus Irmius — sen. Bas. — belli pacisque artibus clarus Helvetiorum sub Henrico II. Gall. Rege — exfoed. Archistrategus — cum et fidem suam sociis, et fortitudinem hostibus — rerum gestar. gloriā probasset — armis invictus — morbo tandem extinctus est — et patriæ quid. ingens sui desid. exemplar virtutum civib. — Lib. denique moestiss. — extremæ pietatis argumentum reliquit. — Anno Christi M.D.LII. — XVI Cal. April. — ætatis suae XLIIII. (Die horizont. Striche bedeuten die Abtheilung des Epithaph in Zeilen). Remig. Fäsch hatte vor dieser Rosa Irmi zuerst eine Anna Wachter, die bald starb, dann eine Rosa Beck (nicht Bone, wie im Taufbuch unrichtigerweise steht). Von dieser stammt der Dr. Remig. Fesch, Gründer des Cabinets und Verfasser des Manuscripts. Es ist daher ganz richtig, wenn er in letzterem sagt, dass das Madonnenbild seinem Grossvater gehört habe, insofern nämlich dasselbe wirklich sich auf die Tochter Anna, verehlichte Irmi, und von dieser auf die Rosa Irmi vererbt haben sollte. — Dagegen ist der Ausdruck des Mr. de Monconys, „ses ayeuls“ im Sinne einer Stiefverwandtschaft zu verstehen, indem der Vater

des Dr. Remig., nämlich der Bürgermeister Johann Rudolf Fäsch, geb. 1574, ein Sohn der Rosa Beck war und erst 1576 (23. Aug.) die Rosa Irmi als Stiefmutter erhielt. (Letztere hatte schon mit ihrem ersten Mann Rudi sechs Kinder gezeugt.) So wäre also das Räthsel gelöst, warum das Bild in Fæsch's Hände gelangte.

Jacob Meyer z. Hasen	Anna Meyer †1558	Rosa Irmi † 1609		
AnnaZsckekapürlj	Nicol. Irmi †1552	R. Fæsch † 1610	J. Rud. Fæsch n. 1575 † 1660	Dr. Remig. Fæsch

Die Zsckekapùrlj, Meyer, Irmj, Rüdi, Fæsch waren sämmtlich zu Hausgenossen zünftig. Jb. Meyer seit 1503."

Hiermit erledigt sich der erste Punkt. In Betreff des zweiten, angehend die Verhältnisse von Lucas Iselin, erhielt ich eine doppelte Mittheilung von Herrn His-Heusler, die ich, wenn schon sie sich nur theilweise auf die Vermögensumstände des Mannes bezieht, doch ganz glaube wiedergeben zu müssen, theils weil zur Geschichte der succession Besitzstände unsers Bildes etwas mehr als die blosse Kenntniss des Namens der Besitzer gehört, theils, weil die Aufklärung der noch dunkeln Punkte der frühern Geschichte möglicherweise an irgend einem, die früheren Besitzer betreffenden, Datum eine Anknüpfung finden kann.

Die erste Mittheilung über Lucas Iselin, vom 30. December 1865, lautet: „Ich finde über ihn Folgendes aufgezeichnet.

1) Seine Grabschrift (Basilea sepulta etc. [von Tonjola 1661): Hier liegt begraben der Ehrenvest Fürsichtig und Weis Herr Hans Lux Iselin, bei St. Martin, des Raths allhier, starb seliglichen den 10 Jenner 1626 seines Alters 58 Jahr, welchem Gott etc. 2) im Baslerischen Bürgerbuch von Lutz: Iselin, Johann Lucas † 1626, ein Staatsmann, der durch ein unausgesetztes Studium der allgemeinen Geschäfte und seinen besondern Eifer für das Beste und die Ehre des Vaterlandes also ausgezeichnet war, dass nicht blos die Wahl, sondern schon die öffentliche Stimme für alle und selbst die schwierigsten Gesandtschaften, von welchen er in die siebenzig versehen hatte, ihn bestimmte; Eigenschaften, die ihm ein überwiegendes Gewicht bei allen eidgenössischen und Syndicatsverhandlungen gaben, und womit er sich gegen den Zahn der Verleumdung, die seine Treue am Vaterland in Zweifel ziehen wollte, rechtfertigen konnte." —

Hiernach würde man noch in Lucas Iselin einen vermögenden Mann sehen können; indess berichtigt sich diese Ansicht durch folgende zweite Mittheilung Herrn His-Heuslers (6. Febr. 66).

„In einem Aufsatze von Prof. A. Heusler, Vater (meinem Schwiegervater) betitelt Mittheilungen aus den Baseler Rathsbüchern aus den Zeiten des 30jährigen Krieges im 8. Band der

Beiträge zur vaterländischen Geschichte, p. 282, finde ich Folgendes über diesen Mann. (Es handelt sich um freiwillige Beiträge der Bürger zu den Befestigungskosten der Stadt.) „Zu Schmieden erklärte der Rathsherr Lux Iselin zu St. Martin, er verzichte nicht nur auf die in verschiedenen Reisen in Frankreich in Stadtgeschäften verlorenen 1000 fl., sondern er verspreche auch, soviel und mehr zu geben, als die Höchsten dieser Stadt.“ (In einer Anmerkung heisst es ferner:) „Dieser Rathsherr Iselin hiess in der Stadt der reiche Iselin; er trieb übermässigen Luxus, seine Familie war leichtsinnig. Er selbst kam im September 1624, als Tilly in der Nähe lag, in böses Gerede, und zwei Berner, von ihrer Regierung unterstützt, beschuldigten ihn der Bestechung und Verrätherei. Bei seinem Tode ist sein Vermögen in grosser Verwirrung; 1630 wenden sich Wittwe und Erben an den Rath um Delegirte zur Ordnung der Verlassenschaft. Von da an nahmen die Processe kein Ende mehr; die Regierung musste wiederholt das Gesuch stellen, die Creditoren zur Geduld zu weisen, O. Z. M. Ryhiner beschuldigte die Wittwe betrüglicher doppelter Versetzung ihres Hauses zu St. Martin, Syndicus Fäsch verlangte Caution für seine Forderung wegen Verringerung der Erbschaft. Die Wittwe und ihr Sohn begaben sich nach Weil (Dorf im Badischen eine Stunde vor Basel), wirkten kaiserliche Moratorien aus, der Sohn kam 1634 in den Schuldthurm, in dem er vielleicht gestorben ist“.

Mehrfach ist die Ansicht gegen mich ausgesprochen worden: wenn man nur in Basel recht suche, möchten sich wohl noch Familiennachrichten oder archivarische Nachrichten finden, welche über die erste Bestimmung des Bildes und die Familienverhältnisse des Hauses Meier genauere Auskunft geben. Ich habe die Ueberzeugung, dass, wenn solche zu finden wären, sie gewiss von Herrn His-Heusler gefunden wären; und theile, um vergebliche Aussichten in dieser Hinsicht nach gewisser Richtung scharf abzuschneiden, folgende Stelle aus einem seiner Schreiben mit:

„Ich hatte schon früher gehofft, aus den Hausdocumenten des Hauses zum Hasen einigen Aufschluss zu finden, und desshalb mit dem jetzigen Eigenthümer verkehrt. Leider sind aber die alten Hausurkunden aus Sorglosigkeit eines frühern Besitzers verloren gegangen.“

Dazu hat Herr His-Heusler durch so manche Forschungen, die wir ihm schon verdanken, bewiesen, dass er zu vertraut auch mit den öffentlichen archivarischen Quellen Basels, wo man Aufschluss suchen könnte, ist, als dass ihm etwas die Geschichte unsers Bildes oder der darin enthaltenen Persönlichkeiten Betreffendes von Belang entgangen sein sollte. Indessen verdienen

folgende Vermuthungen und Notizen, zu denen seine Forschungen führten, mitgetheilt zu werden.

„Ueber Meiers Nachkommen ist nichts bekannt. Der Baslerische Chronist Wurstisen (Urstisius) dessen Chronik 1580 erschien, giebt Meiers Wappen, nennt aber das Geschlecht als ein schon ausgestorbenes. Sollte nicht eher dieser Jacob Meier zum Hasen, wie so mancher andere katholisch gebliebene Bürger, z. B. Hans Oberriedt (ebenfalls ein Gönner Holbeins und Verwandter Meiers von Frauenseite, seine Frau war eine Zschekapùrlin) von hier ausgewandert sein. Es scheint mir wenigstens auffallend, dass Tonjola, der nicht allein alle vorhandenen Epitaphen der Nachwelt aufzubewahren bemüht war, sondern auch mehrere ältere gedruckte und ungedruckte Epitaphensammlungen, nämlich die von Johann Gross vom Jahr 1619 und eine noch um 20 Jahr ältere von Simon Grynaeus in die seinige aufnahm, Meiers Grabschrift nicht enthält, welche er ja, als die eines gewesenen Bürgermeisters, jedenfalls nicht unbeachtet gelassen haben würde. Ausserdem giebt Wurstisen in der Aufzählung der Bürgermeister, welche aus den Zünften (dem Bürgerstande) gewählt worden waren, und von welchen Jacob Meier der erste war, von allen die Todesjahre an, mit Ausnahme derjenigen von eben diesem Meier und von Lux Zeigler, einem ebenfalls katholisch gebliebenen, und desshalb 1529 aus dem Rath ausgestossenen Oberstzunftmeister. Wäre Meier in Basel gestorben, so hätte Wurstisen das Todesjahr nicht ignoriren können, da ja kaum 30—40 Jahre dazwischen lagen. Im Bürgerbuch von Lutz findet sich zwar 1541 als Todesjahr angegeben; ich vermuthe aber, dass diess eine Verwechslung mit dem Bürgermeister Jacob Meier zum Hirtzen, dem hauptsächlichsten Förderer unserer Reformation, sei, welcher bekanntlich 1541 an der Pest starb.“

Unstreitig sind vorstehende Angaben kritischer als die von Schäfer in seinem Galleriewerk III. S. 804, welcher ohne Angabe einer Quelle sagt, unser Meier habe im April 1529 so wie sein Freund Erasmus von Rotterdam auf Zeit die Stadt verlassen; da doch weder bei Ochs, noch Wurstisen, noch Leu, die ich selbst desshalb eingesehen, das zwar wahrscheinliche Factum, dass Meier Basel im Sturm der Reformation verlassen, ausdrücklich bezeugt ist, um so weniger das unwahrscheinliche, dass es blos auf Zeit geschehen.

Noch eine andere Berichtigung ist aus Herrn His-Heuslers eben mitgetheilten Forschungen und einer nachträglichen Vervollständigung derselben zu schöpfen. In De Mechels Werk von Stichen nach Holbein ist unter dem Portrait unseres Jacob Meier zum Hasen angegeben: „natus Basil. 1470. ob. 1541.“ Da nun das Datum 1541 möglicherweise auf einer Verwechse-

lung unsers Jacob Meier zum Hasen mit dem Jacob Meier zum Hirtzen beruhen konnte, richtete ich eine Anfrage an Herrn His-Heusler, ob wohl das Geburtsjahr 1470 zuverlässiger sei; und erhielt die Erwiederung, dass auch dieses Jahr mit dem Geburtsjahre des Jacob Meier zum Hirtzen übereinstimmt, wie aus dem deutschen Heldenbuche von Heinrich Pantaleon zu ersehen, der im dritten Theile p. 183 die Biographie des Meiers zum Hrtzen, welcher sein Taufpathe war, giebt. Hiernach ist unstreitig sowohl Geburts- als Todesjahr von Jacob Meier zum Hirtzen unrichtig auf J. M. zum Hasen übertragen worden.

Dass unser Jacob Meier zum Hasen nicht nur ein Bürgersmann, sondern auch Kriegsmann gewesen, geht aus den Datis hervor, die ich früherhin in diesem Archiv mitgetheilt, wozu noch folgende bestätigende Bemerkung von Herrn His-Heusler kommt: „dass er noch nach seiner Absetzung in fremde Kriegsdienste sich begeben hatte, finde ich in einer Missive von 1524 (Dienstag nach Quasimodo) erwähnt, worin gesagt wird, dass der König von Frankreich Jacob zum Hasen zu einem Hauptmann ernannt und angenommen habe.“

Ueber Meiers bürgerliche und Amtsverhältnisse kann man Ochs' Geschichte Basels nachlesen, welche im fünften Bande S. 312 fl. 346. 352 fl. 365 fl. 395. 470. 632 fl. auf ihn zu sprechen kommt. Auch hierzu aber erhalte ich durch Herrn His-Heusler einige ergänzende Notizen als Beantwortung meiner Anfrage, was wohl das Geldstück bedeuten möge, welches Jacob Meier auf dem Porträt von 1516 (unter Nr. 13 des Holbein-Saales) in der Hand hält. Sie lautet: „Als ich mich in Folge Ihrer Frage bei einem geschichtskundigen Freund Raths erholte, erhielt ich eine Auskunft, welche die Bedeutung jener Goldmünze allerdings auf sehr wahrscheinliche Weise aufklärt. — Als nämlich 1512 Meyer z. Hasen als Hauptmann einer Schaar von 400 Baslern (s. Wurstisen) beim Papst Julius II. war, erlangte er, ausser einem prachtvollen Panner, für Basel das Recht, goldene Münzen zu prägen, welches 1516 durch Kaiser Maximilian bestätigt wurde. (Den Freiheitsbrief erwähnt Ochs V. p. 319. Die Münzen sind beschrieben in „Haller's Beschreibung der schweiz. Münzen, Bern 1780, II. 21 — 96.) Ausserdem war Meier seit 1519 Meister der Zunft zu Hausgenossen; welches die Zunft der Goldschmiede und Wechselherren war; der Name bedeutet „Genossen des Münzhauses.“ Sie hatten das Recht in diesem Hause ihr Silber und Gold vermünzen zu lassen. Basel war eine Hauptmünzstätte (seit 1480 und der Münzmeister von Basel war gemeiner Münzmeister) von Basel, Freiburg i/Br., Colmar, Breisach etc. Da nun das Prägen dieser ersten Goldstücke von 1512 und 1516 eine Errungenschaft für Basel war, welche die Stadt haupt-

sächlich Meier's Thätigkeit und Einfluss verdankte, so that er sich ohne Zweifel nicht wenig darauf zu gute; daher das Goldstück in seiner Hand, auf welchem indessen kein Gepräge zu erkennen ist."

Hieran knüpft Herr His-Heusler noch folgende Notizen über Meiers Persönlichkeit. „Allem Anschein nach muss er sehr reich gewesen sein; ehe er Bürgermeister wurde, war er wahrscheinlich Wechselherr (Banquier). Nachher liess er sein Geschäft durch die Gebrüder Galicion betreiben, oder vielmehr er war Commanditär in dem Geschäft derselben, wie diess deutlich aus einer Missive hervorgeht, wovon Sie auf der Beilage [1]) die Abschrift finden. Durch die bei Ochs erwähnte Flucht des Hans Galicion, dessen Vergehen ich aber nirgends deutlich präcisirt gefunden habe, wurden dessen Vermögensverhältnisse zerrüttet, seine Güter vergantet u. w. s. Meier selbst war seit 1521 sehr in Misscredit gekommen. In einer Stelle im schwarzen Buch wird seiner in sehr ungnädigen Ausdrücken erwähnt. Sie finden die Abschrift in der Beilage."

Was das Geschlecht der Fesch (Fäsch) anlangt, so kann man sowohl über den Besitzer unsres Bildes, Bürgermeister Fesch, als seinen Enkel, Verfasser unsres Manuscriptes, Rechtsgelehrten Fesch, und die Abstammungsverhältnisse des Hauses Fesch überhaupt, nähere Angaben, die sich jedoch nicht auf die Weiterverzweigung durch die weibliche Nachkommenschaft erstrecken, finden in Leu's Schweizerlexicon VII. 1783. S. 97 Art. Fesch oder Fäsch, und etwas kürzer in Zeidler's Universallexicon Band IX. 1735. S. 86. Art. Fäsch oder Fesch.

Nicht minder als die früheste Geschichte des Bildes einer Revision nach den Quellen bedurfte, gilt diess von der späteren. Hierauf werde ich ein anderes mal, sei es in diesem Archiv oder in meiner künftigen Schrift, zu sprechen kommen.

1) Hier nicht wiedergegeben.

Ueber das Kupferstichwerk des Augustin Hirchvogel.

Nach Aufzeichnungen
des verstorbenen **J. A. Börner** in Nürnberg.

Unlängst wurde mir ein Kupferband zur Ansicht mitgetheilt, der eine grosse Anzahl Radirungen des Augustin Hirschvogel enthielt, darunter manches Neue, sodass ich nicht unterlassen mochte, die vorhandenen Blätter mit den von Bartsch beschriebenen dieses Meisters zu vergleichen und meine Beobachtungen niederzuschreiben [1])

Ursprünglich enthielt dieser Band nur Radirungen des Aug. Hirschvogel, auf deren Rückseiten später — so scheint es mir wenigstens — Stiche anderer Meister, nebst einigen Zeichnungen geklebt wurden. Nebst 85 Darstellungen aus dem von Bartsch unter Nr. 1. aufgeführten Werke bietet der Band weitere 73 Radirungen dar, nemlich:

aus den „Sujets de l'Histoire et de la Fable":
Nr. 3. 4. 6. 7. 8.
aus den „Sujets de genre":
Nr. 10. 12. 13. 14. 18. 19. 20. 21.
aus „Chasses":
Nr. 22. 23. 24. 25. 26. 27.
aus „Portraits":
Nr. 29. 32. 33. 36. 37. 38. 41. 43.
aus „Paysages":
Nr. 46. 53. (2 mal) 56. 58. 59. 60. 63. 68. 71. 72. 73. 76. 78.
aus „Desseins d'aiguières etc":
Nr. 84. 87. 88. 89. 92. 95.
aus „Différens Desseins d'Ornemens" etc.:
Nr. 96. 97. 99. 101. 103. 104. 105. 106. 109. 110. 111.
aus „*Armoiries*":
Nr. 113. 115. 123. 124. 125. 127. 128. 129.

---

1) Ich vermuthe dass es der Band ist, welchen ich beim verstorbenen Kaufmann Herrn Bertram in Regensburg vor vielen Jahren sah. R. Weigel.

aus „*Desseins de Perspective*“:
Nr. 131. 132. 133. 134. dann
die „*Landkarte*“ Nr. 136.
und 2 *Bl. Säulentheile,* welche Bartsch nicht anzeigt. Ob solche vielleicht dem Hirschvogel'schen: Werkchen B.N.135. Geometria, 1543. angehören? — Die Jahrzahl, welche auf beiden Bll. dem Hirschvogel'schen Monogramm beigesetzt ist, widerspricht dem nicht, wohl aber die Maasse der Platten. Ich werde am Schlusse dieses, die Hirschvogel'schen Rad. betreffenden Artikels Näheres anzeigen.

Ehe ich jedoch von den Radirungen selbst spreche, glaube ich des Papieres gedenken zu sollen, auf das sie gedruckt sind. Die Platten selbst sind von verschiedenen Grössen, theils bestehen sie für sich — wie die Bildnisse, die Wappen, theils gehören sie Folgen an. Ein Theil dieser Platten nimmt Papiere grösseren Formates in Anspruch, ein Theil aber bedurfte minder grossen Papieres und konnte immer noch Papierrand behalten. Die Abdrücke der grossen Platten haben nur sehr wenig Papierrand; einige sind von dem unachtsamen Buchbinder verschnitten worden; die kleineren Platten von welchen bisweilen zwei auf einen halben Bogen, ja auch wohl nur eine auf einen solchen gedruckt sind, haben breite Papierränder. Die Papiere sämmtlicher Drucke sind 10" 11"' hoch und 7" 6"' breit, wodurch Platten wie die Landschaften Nr. 53. 56. 58. welche 3 Z. 5 L. bis 6 Z. breit und nur 2 Z. bis 2 Z. 5 L. hoch sind, sehr splendide Margen aufzuweisen haben, da sie einzeln auf den halben Bogen stehen. Aber auch bei zwei auf einen solchen Bogen abgedruckten Platten, wie z. B. Nr. 96. nebst 101., 103. nebst 104., 105. nebst 106. bleibt noch ein ansehnlicher leerer Raum. Und diese halben Bogen hatten, bevor sie geheftet, beschnitten und gebunden wurden, begreiflicher Weise ein noch etwas grösseres Format. Da aber die kleineren Platten nicht einer Folge, sondern mehreren Folgen verschiedenen Inhaltes angehören, von welchen sich nicht gewärtigen liess, dass sie stets ungetrennt verkauft werden könnten, somit nicht erforderlich war, für alle Papier von einerlei Grösse anzuwenden, man auch zu Hirschvogels Zeit mit dem Papiere ökonomischer umging, als jetzt, so gewinnt es fast den Anschein, als seien in dem Band nicht zu verschiedenen Zeiten gedruckte Folgen (od. Bll. aus solchen) vereinigt worden, sondern es rührten solche aus einer Gesammtausgabe her, deren Papier für grosse Platten — wie z. B. das Bildniss des Peter Perenyi oder des Stephan Schwartz nur wenig Marge überliess, welche beim Binden noch durch den Buchbinderhobel geschmälert wurde. Da auf einen grossen Theil der Abdrücke Hirschvogel'scher Platten hinten andere Kupferstiche aufgekleistert wurden, so lässt sich das Wasserzeichen des Papieres, worauf

die Hirschvogel'schen Platten abgedruckt wurden, nicht erkennen; in dem Papiere der in tergo leergebliebenen H. Radirungen kommt, wenige Bll. worauf Herbersteiniana, von denen ich weiter unten zu sprechen gedenke, ausgenommen, nur einerlei Wasserzeichen vor, ein langsam schreitender Hund mit gestutzter Ruthe und Einem Halsbande. Die Jahreszahlen der datirten Platten reichen von 1543 — 1550; den Hund nehme ich in Bll. v. 1543, 46, 48 und 49 wahr, welche zu den fabelhaften Gegenständen, Landschaften, Gefässen, Goldschmidsverzierungen und Perspectivgegenständen gehören. Ich wollte die gemachten Wahrnehmungen nicht unerwähnt lassen, wenn schon sie nicht von Wichtigkeit sind und eine Gesammtausgabe mehrerer nicht zusammengehörender Darstellungen auf Papier von gleicher Grösse, welche ich vermuthen zu dürfen glaubte, vielleicht nicht stattfand.

B. Nr. 1. Aus der Folge Bartsch N. 1. *Die Geschichte des alten und neuen Testamentes,* 120 Bll. v. d. J. 1547. 1548. und 1549, sind 43 Paare oder 86 Vorstellungen vorhanden. Ich bediene mich des Ausdrucks: „Paare", weil immer zwei Vorstellungen in enger Beziehung zu einander stehen, deshalb auch zum Theil auf eine Platte je zwei neben einander radirt sind. Bartsch ist über dieses bilderreiche Werk des Hirschvogel allzuschnell weggegangen, er gedenkt des ihm beigegebenen Textes mit keiner Sylbe, obschon derselbe in der K. K. Hofbibliothek sich befindet (siehe Jos. Bergmann, Medaillen auf berühmte und ausgezeichnete Männer des österreichischen Kaiserstaates pp. 1. S. 291 und 292), selbst nicht der Verse, welche über und unter die Bilder gedruckt sind. Es scheint ihm der von Bergmann angezeigte aus 18 Bll. in 4° bestehende Text entgangen zu sein; die den Darstellungen beigedruckten vierzeiligen Gedichte waren vielleicht von dem ihm zur Beschreibung vorgelegenen Bildern abgeschnitten worden. Die Maassangabe ist irrig, die Höhe beträgt jene 4″ 3‴, welche als Breite angegeben sind und vice versa die Breite 5″ 4″, die im P.-Gr. als Höhenmaass angezeigt worden, Heller hat in seinen „Beiträgen z. Kunst- und Literaturgeschichte" 1 Heft, S. 104. das Vorhandensein des Textes zu diesen Hirschvogel'schen, dem a. und n. Testamente entnommenen Bildern angezeigt. Als mir ein mit Text versehenes Exemplar des Werkes mitgetheilt worden war, habe ich die Heller'schen den Text betreffenden Angaben mit dem Texte des mir vorgelegenen Exemplars verglichen, Verschiedenheiten wahrgenommen und

solche im 9. Bande m. P.-Gr. Suppl. S. 76. angemerkt.*) Auf den Text geht Herr Bergmann in seinem oben gedachten Buche näher ein. Vergleiche ich die frühere Aufzeichnung, Orthographie des Textes betreffend, mit der bei weitem reichhaltigern Mittheilung Bergmann's, so bieten sich auch hier wieder Verschiedenheiten dar. Der Anfang der „Einleitung", wie Heller, oder der „Vorrede", wie Bergmann schreibt, ist,

nach Heller: „I*m* anfang sch*uff* Gott Himmel vnd Erdte"
ich las: „IM anfang schuoff Gott himel vnd erdt."
Bergmann: „IM anfang schueff Gott H*ym*el vnd *Erden.*"

Ich glaube aufmerksam, der Heller-Angabe gegenüber, das im mir vorgelegenen Exemplar Gesehene copirt zu haben; erheblicher waren die Abweichungen in einem mehrzeiligen von Heller gegebenen Excerpte u. s. w., und schien mir damals, es möchte das Hirschvogel'sche Werk 2 Ausgaben erlebt haben, wo dann die in der ersten beobachtete Orthographie in der zweiten nicht beibehalten wurde. In obiger Stelle stimmt meine Aufzeichnung nicht mit der Bergmann'schen-Mittheilung. Letzterer giebt zwei der vierzeiligen Strophen als Proben von Hirschvogel's Dichtkunst, dieselben Strophen finde ich über dem ersten Kupferpaare, in der zweiten Strophe „Sunamitin" „will" „gschech", bei Bergmann hingegen: „Sumanitin" „wil" gschech": — diese Verschiedenheiten rühren aber wohl davon her, dass ich die Verse über den Kupfern mit jenen vergleiche, welche Herr Bergmann aus dem separat gedruckten Text genommen haben mag. Es mag hier von seinen Mittheilungen Folgendes eine Stelle finden:

S. 291. „Die k. k. Hofbibliothek verwahrt von ihm (Hirschvogel): Concordantz vnnd vergleychung des alten vnd newen Testaments, durch Augustin Hirssfogel kürtzlich zusamengetragen." Unten: „Gedruckt zu Wienn in Oesterreich, durch Egidium Adler 1550." „in 18 Quartblättern . . . . Als Probe wollen wir die recht klar und verständig geschriebene Vorrede mittheilen." (Dieser entnehme ich nur Einiges:

„IM anfang schuoff Gott Hymel vnd Erden, Sonn vnd „Mon, ... allerley Creaturen auff erden, das sich ein „yetliches zu seines gleychen paret, auch Man vnd Weyb, „. . . . vnd gab einem yeden sein gegenwurff, dem rechten „aug das linck, der rechten Hand die linck, ... Also

*) Diese handschriftlichen Supplementbände sind als Geschenk in meinen Besitz übergegangen. R. Weigel.

„hat auch Gott das alt vnd new Testament solcher massen
„zusamengetüget vnd geordnet, das zu gleycher weyss,
„eines on das ander nit verstanden mag werden, als
„wenig als die recht Hand on die linck sich nit seübern
„kan, ... Also hat auch Gott das alt und neu Testa-
„ment figürlicher weiss gegen vnd in einander geflochten,
„das keines on das ander nicht volkummen sein mag,
„noch soll oder will, recht wie die zween Cherubin auff
„dem gnadendeckel der Laden des bund Gottes. So hab
„auch ich mich ..... beflissen, auss altem vnd newem
„Testament die zusammenfügung etlicher Figuren, der-
„massen als wenn etwas für ein spiegel, allweg desselben
„gleichen entgegensicht, oder darinn dessgleichen art er-
„fert oder erkennt. Dermassen hat auch Christus selbs
„alles durch Exempel vnd Concordantzen geredt, weyst
„vnd lehrt auch vns da hinter sich zu geh'n, sprechende,
„Geht in die Schrifft, die gibt zeugniss von mir“ u. s. w.
Auf diese Vorrede folgen neunzig vierzeilige Strophen aus Stellen des alten Testaments, denen eben so viele als concordirend aus dem neuen gegenüberstehen. Nun theilt Bergmann die zwei ersten Strophen mit.

Ohne Zweifel hat Herr Bergmann die Strophen richtig gezählt. Sind ihrer in Allem 180, so sollten der Bilder ebenso viele seyn, Bartsch zählt deren aber nur 120. Heller sah nur 104, ich 114; Bgm. hat vermuthlich die Kupfer nicht näher untersucht, — wieviel mögen die Kupfer in vollständigen Exemplaren seyn? Wie in dem früher besehenen Exemplar sehe ich auch in dem mir jetzt vorliegenden Kupferbande die bibl. Vorstellungen theils einzeln auf Eine Platte, theils zu zwei auf Eine Platte radirt. Die Radirungen auf einzelnen Platten haben keine Einfassungslinien, sie reichen bis an die Ränder der Kupfertafeln. Ueber die Stellung der auf Einer Platte angebrachten Bilderpaare und über deren Einfassungsweise mit Linien habe ich mich bereits in meiner früheren Notiz geäussert. Dazu füge ich hier nachträglich noch Folgendes an.

Auf einen offen liegenden Bogen sind durchgehend vier Darstellungen gedruckt, zur Linken des Beschauers die aus dem Alten Testamente gewählten, zur Rechten die mit ihnen concordirenden aus dem Neuen Testament genommen. Tritt der Fall ein, dass zu zwei Platten, welche nur Eine Vorstellung enthalten, eine breitere Platte mit zwei Vorstellungen gedruckt wurde, so wurde auf den Raum Rücksicht genommen, welcher auf den grösseren Platten zwischen den zwei in solche einradirten Bildern

gelassen ist; man hat die darüber gedruckten kleinen Platten so weit auseinander gerückt, dass ein ähnlicher leerer Papierraum zwischen ihnen erzielt worden ist. Die oberen Platten wurden aber nahe an die unteren gelegt, so dass zwischen dem Unterrande der oberen Platte und dem Oberrande der unteren Platte nur ein sehr geringer Zwischenraum, selten eine Linie erreichend, statt findet. Die zu den Bildern gehörigen Strophen sind oben und unten beigedruckt.

Indem ich nun die übrigen Radirungen mit den Angaben des Peintre-Graveur vergleiche, finde ich Anlass zu nachfolgenden allerdings oefters geringfügigen Bemerkungen. Dennoch unterlasse ich sie nicht. —

Nr. 3. *Die Kreuztragung.* Die Platte ist, wie B. angiebt, 7. Z. hoch, aber 5. Z. .10½ L. breit. Die Schrift in Majuskeln.

Nr. 4. *Die Auferweckung des Lazarus.* Hier giebt B. nur die letzten Worte des oben befindlichen Tetrastichons an: die ersten sind: MORTVVS & TVMVLO . . . Im linken unteren Eck der Vorstellung sieht man die von dem Grabe des Lazarus abgehobene Deckplatte. Auf dieser hat Hirschvogel sein eigenes Wappen angebracht — einen Schild, worinnen ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln über einer Mauer mit stufenartigen Zinnen. (Er hat es grösser in der von Btsch unter Nr. 130 angeführten Radirung dargestellt.) Ueber dem Wappenschilde deutete H. seinen Namen durch A. H. an, unter demselben steht die Jahreszahl 1525. Ich finde die Platte 6″ 8‴ hoch und 6″ breit. Die Radirung 6″ 6‴ reichlich hoch, 5″ 10‴ breit.

Nr. 6. *Actäon.* Die Figur des Actäon nebst zwei Hunden, welche ihren erst in der Verwandlung begriffenen Herrn bereits für einen Hirsch ansehen und anfallen, befindet sich auf leerem Grunde, der indess von Einfassungslinien umzogen ist. Von diesem beym Messen ausgehend beträgt die Höhe des Quadrats 6″ 7‴ reichlich, die Breite: 4″ 1‴. Der Abdruck ist später erst eingeklebt, innerhalb der Plattenränder beschnitten.

Nr. 7. *Ein Satyr bei Frau und Kind.* Btsch. hat das Maass von den Einfassungslinien aus genommen.

Nr. 10. *Ein sitzender König.* Leerer Hintergrund, ohne Einfassungslinien. Höhe der Platte: 8″ knapp, Breite 5″ 3‴.

Nr. 12. *Ein sitzender Fürst.* Eben so. Platte hoch 8″ — breit 5″ 3‴.

Nr. 13. *Ein bewaffneter Fürst.* Leerer Hintergrund. Nur

rechts eine Einfassungslinie kaum 1‴ vom Plattenrande entfernt. Platte hoch: 7″ 4‴, breit: 4″ 2‴.

Nr. 14. *Anderer Gerüsteter.* Leerer Hintergrund. Höhe der Platte 7″ 4$^1/_2$‴, Breite: 4″.

Nr. 18. *Sitzender Mann in alter polnischer Tracht.* Leerer Grund. Höhe der Platte: 7″ Breite: 5″ 3‴ reichlich. Hier ist von alter Hand über die Figur Folgendes kalligraphisch beygefügt:

„Ich bin der Reissen Herr vnd Künig,
„Meines Ahnlichen erbs begnüegig.
„Hab nichts erbetten noch erkhaufft,
„Bin im Namen Gottes ein Christ getaufft.“

In der oberen Schildhälfte aber ist eingeschrieben: „WASILIVS REX MOSCOVIÆ. Es ist dieses eines der Bll., welche ich als auf Herberstein bezügliche bezeichnete. Ich werde mich ihnen zuwenden, wenn ich mit der Aufzählung der im Bande enthaltenen Hirschvogel'schen Radirungen zu Ende gelangt bin; einstweilen mache ich durch ein, der Peintre-Graveur Nummer beigesetztes H auf solche aufmerksam.

Nr. 19. *Ein Fürst zu Pferd,* vor und hinter ihm je zwei Reiter. Die Radirung 10″ 1$^1/_2$‴ breit, 6″ 5‴ hoch.

H *Nr.* 20. *Ein Mann in einspännigem Schlitten.* Breit: 10″ 1$^1/_2$‴, hoch: 6″ 5‴ knapp.

Nr. 21. *Zwei Männer in einem dreispännigen Wagen.* Breite der Radirung: 10″ 3‴ knapp, Höhe 6″ 6‴.

Nr. 22. *Vogeljagd — auf wilde Enten.* Ein Jäger vorne auf dem hohen Ufer eines See's oder Teiches; ein zweiter entfernter in einem Kahne ohnweit des jenseitigen Ufers. Der links verschnittene Abdruck lässt die Breite der Vorstellung nicht bestimmen. Höhe der Radirung 6″ 2‴, der Pl. 6″ 4$^1/_2$‴.

Nr. 23. *Wildschweinsjagd.* Br. der Radirung: 10″ 6‴, Höhe: 6″ 2‴, Höhe der Platte: 6″ 9‴. Von dem Mehrbetrag letzteren Maasses fallen sechs Linien dem Oberrande, eine Linie dem Unterrande zu. Die Plattenbreite nicht erkennbar.

Nr. 24. *Bärenjagd.* Br. der Radirung: 10″ 9‴, Höhe: 6″ 2‴ Auch hier ist der Abdruck an einer Seite so beschnitten, dass die Breite der Platte sich nicht bestimmen lässt. Sie ist 6″ 4‴ hoch.

Nr. 25. *Verschiedene Hirsche etc. in einem Gehölze.* Verschnittene Höhe der Radirung: 6″ 2‴ reichlich; Höhe der Platte: 6″ 3‴ reichlich.

Nr. 26. *Hirschkopf nach links.* Das Geweih abgesägt. Höhe

der Rad.: 3″ 8‴, Br.: 2″ 6‴ Höhe der Platte links: 3″ $10\frac{1}{2}$‴, rechts 3″ 9‴: Breite oben: 3″ 9‴, unten: 3″ 8‴.

Nr. 27. *Derselbe Kopf, fast von vorne.* Höhe der Radirung: 3″ 9‴, Breite: 2″ 5‴, die Maasse, wie bei den vorhergehenden in der Mitte genommen, wie ich überhaupt solche zu nehmen pflege. Oben ist die Vorstellung, den schraffirten Hintergrund eingerechnet, über 2″ 5‴, unten nur 2″ 4‴ breit. Höhe der Platte: 3″ 9‴, Breite oben: 2″ 8‴, unten: 2″ 6‴.

H

Nr. 29. *CAROLVS QVINTVS.* ROMANORVM IMPERATOR. ÆTATIS SVÆ. XXXII. Das Medaillon in einem Viereck von einfachen schwachen Linien.

Nr. 32. *LVDOVICVS* HVNG. ET BOHEMIÆ. REX. ÆTATIS SVE. XX. Ebenso.

Nr. 33. *SIGISMVND*^{9} *PRIMVS.* REX POLONIE MAGNVS. DVX LITVANIE. ÆTATIS SVE. XXXXXX. Ebenso. Die Nadelarbeiten in diesen drei Platten sind 4″ 2‴ hoch, 4″ 1‴ breit; die Platten messen 4″ 3‴ bis 4″ $4\frac{1}{2}$‴ in der Höhe und 4″ 3‴ bis 4‴ reichlich in der Breite. Nr. 32 ist auf $\frac{1}{2}$ Bogen einzeln, Nr. 29 und 33 sind auf $\frac{1}{2}$ Bogen über einander abgedruckt. Nr. 29 steht unten.

Nr. 36. *Ein Blatt mit* 10 *Abtheilungen in* 4 *Reihen.* In der ersten oberen nicht abgetheilten Reihe befinden sich die von Btsch. erwähnten 7 Medaillons mit den Bildnissen Maximilians I. Röm. Kaisers, Carl V. Röm. Kaisers, Ferdinand, Königs von Ungarn und Böhmen, Christian II. Königs von Dänemark, Sigmund I. und Sigmund II., beide Könige von Polen. Die zweite Reihe enthält drei Abtheilungen; in der mittleren eine Karte in welcher das Herbersteinsche Wappen, links eine sitzende Figur, überschrieben: SVLEYMANVS. IMP. TVRCARVM; rechts eine andere: WASILIVS REX RVTH. MAG | DVX. MOSCOVIE, ähnl. der im Bl. B. Nr. 18 vorgestellten. Drei Abtheilungen nehmen eine 3. Reihe ein. In der mittleren Abtheilung befindet sich in einem Ovale ein nach rechts gekehrtes Brustbild, umschrieben: SIGIS. (mund) FREI. (her) ZV. HERBER. (stein) VND GVETNHAG. ÆTA. LXI. Ueber dem Ovale: 15. 47. Links drei in drei einspännigen Schlitten Fahrende, rechts zwei in einem dreispännigen Wagen Fahrende: ähnlich den Darstellungen der Bll. B. Nr. 20. und 21. Die mittlere der die untere Reihe bildenden Abtheilungen enthält in verzierter Einfassung folgende 2 Zeilen Inschrift: SIGMVNDVM VARIAS MVNDI RAPVERE PER ORAS | TERRA

RATE VNDÆ NIXTRAHA CVRRVS EQVI. In der links befindlichen Abtheilung sieht man einen Reiter mit 3 Begleitern — letztere sind nur durch Theile ihrer Pferde angedeutet, für sie selbst mangelte der Raum. In der Abtheilung zur Rechten ist ein Schiff auf offener See vorgestellt; in der Ferne bemerkt man 2 andere, über deren einem eine Sturmwolke sich entladet. Siehe B. Nr. 19. und 78. Ich finde die Radirung 10″ 2‴ reichlich hoch, 7″ 1 bis 2‴ breit; die Platte 10″ 4‴ hoch, unten 7″ 5‴ breit. Der Falz gestattet mir nicht, das richtige Maass desselben in halber Höhe zu nehmen.
Es bietet dieses, theilweise mit sehr feiner Nadel bearbeitete Blatt das Bildniss des Sigmund von Herberstein, die Bildnisse der Kaiser und Könige denen er diente und an die er abgesendet wurde, einen Theil der Länder, wohin ihn diese Gesandtschaftsreisen führten, endlich die Weisen, in welchen er seine Reisen vollzog.

Nr. 37. *Bildnisse des Dr. Marc. Beck von Leopoltstorf*, Rath Ferdinands I. und Kanzler der niederösterreichischen Lande und seiner dritten Gemahlin Barb. von Werdenstein. Die lateinischen Namensangaben in Majuskelschrift. Oben zwischen den 2 Wappenschilden die von Btsch. nicht erwähnte Jahreszahl 1547.
Höhe der Vorstellung: 10″ 3‴, der Platte: nur 10″ 4‴.
Breite „ „ „ 5″ 7½‴, „ „ knapp 5″ 9‴.

Nr. 38. *Sigm. v. Herberstein.* Mit lateinischen und deutschen
H Unterschriften in Majuskeln. Letztere lautet: Sigmund Freiherr zu Herberstein Neyperg vnd Gvetenhag. Seines Alters im LX. I.
Höhe d. Vorst. 10″ 4‴, der Platte: 10″ 5‴.
Breite „ „ 5″ 7½‴, „ „ 5″ 9‴.

Nr. 41. *Peter Pereny* — oder, wie Bergmann den Namen schreibt, Perényi. Die von Btsch. angeführten Worte bis XLVII einschliesslich um das Oval her; die folgenden: CORDE etc. unten in einer Schrifttafel. Sämmtliche Schrift in Majuskeln.
Höhe der Vorst. 10″ 5‴, der Platte: 10″ 7‴.
Breite „ „ 7″ 3‴, „ „ 7″ 4½‴.
Bergmann giebt in seinem mehrerwähnten Buche in einer Anmerkung auf S. 270 einige Nachricht von dem durch

Hirschvogel Abgebildeten. Ich für meinen Theil werde durch das Bildniss des Perenyi daran erinnert, dass er an Hirschvogel's Concordanzwerke Antheil hat, wie aus der, im 9. Bande m. P.-Gr. Suppl. auf S. 76 angezeigten „VORredt" etc. hervorgeht; da Bergmann aber dieses Verhältnisses nicht gedenkt, so dürfte zu vermuthen seyn, es gebe verschiedene Ausgaben des Concordanzwerks, deren Text nicht durchgehends sich gleicht. Herr Bergmann würde kaum die Worte: „Durch Pereny Peter eins tails" u. s. w. unbeachtet gelassen haben.

Nr. 43. *Stephan Schwartz.* Die Umschrift des Bildnisses und der unten in der Schrifttafel zu lesende Sinnspruch sind mit Majuskeln geschrieben.
Höhe der Radirung: 10″ 3‴, Breite: 6″ 6‴.
„ „ Platte: 10″ 5‴? „ 6″ 8—9‴.

Nr. 46. *Landschaft. Ohne Zeichen und Jahreszahl.*
Bartsch giebt die Maasse der Radirung an, das Plättchen ist oben 3″ 6‴, unten 3″ 7‴ breit und 1″ 4‴ hoch.

Nr. 53. *Landschaft.* Die mit niederen Thürmen versehenen Häuser auf der links vorn befindlichen Erdzunge, von einer Mauer umgeben, haben ein kirchliches oder klösterliches Aussehen. Die Ziffer 4 in der Jahreszahl bildete H. in alter Weise 8.
Br. d. Radirung: 5″ 4‴ reichlich. Höhe: 2″ 4‴.
Br. d. Platte: 5″ 6‴. Höhe: 2″ 5‴.
Nr. 53 ist mit Nr. 46 auf Einen halben Bogen gedruckt.
Nr. 53 kömmt nochmals, allein auf Papier der nämlichen Grösse gedruckt, vor.

Nr. 56. *Landschaft.* Unten keine Einfassungslinie.
Breite d. Radirung: 5″ 9‴. Höhe: 2″.
Breite d. Platte: 5″ 10½″. Höhe: 2″ 1‴.

Nr. 58. *Landschaft.* Mit 8 in der Jahreszahl.
Br. d. Radirg.: 6″ 1‴ reichlich. Höhe: 2″ 3‴.
Br. d. Platte: 6″ 3‴ knapp. Höhe: 2″ 4½‴.

Nr. 59. *Landschaft.* Breite der Radirung: 6″ 3‴. Höhe: 2″ 3‴. Breite der Platte: 6″ 5‴ knapp. Höhe ungleich; links 2″ 5‴ reichlich, rechts: 2″ 5‴ knapp.

Nr. 60. *Landschaft im Winter.* Nicht allein die Fichten im Vordergrunde haben keine Nadeln, auch die entfernteren Bäume sind blätterlos dargestellt.
Breite und Höhe der Radirung und Platte: 6″ 4‴ — 5″ 3‴.

Nr. 63. *Landschaft.* Breite der Radirung: 6″ 6‴, Höhe 5″ 3‴; Breite der Platte: 6″ 7‴, Höhe 5″ 5‴ reichlich.

Nr. 68. *Landschaft.* Mit 8 in der Jahreszahl.
Breite der Radirung: 6″ 11‴, Höhe 5″ 8‴.
Breite der Platte: 7″, Höhe 5″ 9‴.

Nr. 71. *Landschaft.* Breite der Radirung 7″ 10‴, Höhe 5″ 1$^{1}/_{2}$‴ knapp. Breite der Platte 8″ knapp, Höhe 5″ 3‴.

Nr. 72. *Landschaft.* Den starken Baum rechts im Vorgrund ausgenommen, sind sämmtliche übrige Theile der Landschaft fast gänzlich schattenlos, nur in Umrissen dargestellt.
Breite der Radirung: 7″ 9‴, Höhe 5″ reichlich in der Mitte; links etwas niedriger; rechts 1″ 1‴.
Breite der Platte: 7″ 10″, Höhe der Platte 5″ 2‴.

Nr. 73. *Landschaft.* In der Jahreszahl 8.
Breite der Radirung: 7″ 9‴, Höhe: 5″ 2‴.
Breite der Platte: 7″ 11‴, Höhe: 5″ 3‴.
Die rechte obere Ecke der Platte ist abgeschnitten; die Einfassungslinie folgt dieser Form.

Nr. 76. *Landschaft.* Breite der Radirung: 7″ 9‴ knapp, Höhe: 5″ 1$^{1}/_{2}$‴. Breite der Platte: 7″ 11‴, Plattenhöhe: 5″ 3‴.

Nr. 78. *Die offene See.* Vorn in der Mitte ein grosses Schiff;
H links, mehr nach hinten, ein zweites; rechts noch entfernter ein drittes; am Horizont gegen links ein viertes. Rechts vorn der Stamm eines Baumes auf einem sichtbaren kleinen Theil der felsigen Küste. Oben rechts zwischen dem Wappen von Castilien und dem Baumstamme eine Wolke, welche Regen und Hagel ausschüttet, wodurch das dritte Schiff Schaden zu erleiden scheint. Btsch. war in Betreff der Jahreszahl in Zweifel; ich sehe deutlich 15 46.
Breite der Radirung: 10″ 2‴, Höhe: 6″ 5‴. Höhe der Platte: 6″ 8‴.
Links ist der Abdruck verschnitten und die Plattenbreite deshalb nicht zu bestimmen.

Nr. 84. *Wasserkrug.* Die Platte 6″ hoch, ist oben: 3″ 1‴ unten: 2″ 11‴ breit.

Nr 87. *Wasserkrug.* Die Platte ist links: 6″ 6‴, rechts: 6″ 10$^{1}/_{2}$‴ hoch; oben 3″ 4$^{1}/_{2}$‴, unten 3″ 4‴ breit.

Nr. 88. *Wasserkrug.* Die Platte ist links: 6″ 5‴, rechts: 6″ 6‴ hoch; oben 3″ 4$^{1}/_{2}$‴, unten 3″ 4‴ breit.

Nr. 89. *Wasserkrug.* Hier stimmen die Plattenmaasse mit Bartsch's Angabe.

Nr. 92. *Becher mit Deckel.* Die Platte links nur 7″ hoch; oben 3″ 5‴, unten 3″ 4‴ knapp breit.

Nr. 95. *Vasenförmiger Henkelkrug.* Die Maasse treffen zu.

Nr. 96. *Goldschmiedverzierung von runder Form.* Die Platte nur 3″ 10‴ breit, der Raum über der Rundung beträgt fast 7‴, unterhalb derselben nur 1 reichliche Linie.

Nr. 97. *Verzierung,* fast ohne Schatten auf wagrecht schraffirtem Grunde.
Höhe der Verzierung: 5″ 9‴, Breite: 3″ 9‴. Plattengrösse wie bei Btsch.

Nr 99. *Verziertes Wand- oder Thürfeld.* Höhe der Radirung: 5″ 11‴, Breite: 3″. Höhe der Platte: 6″, Breite: 3″ 3‴.

Nr. 101. *Vignette.* Breite der Radirung: 3″ 6‴ knapp, Höhe: 1″ 9‴. Breite des Plättchens: 3″ 8‴, Höhe: 1″ 11‴.

Nr. 103. *Cartouche mit einer Sphinx.* Höhe der Platte: 6″ 3‴. Breite, oben: 3″ 5‴, in halb. Höhe: 3″ 4‴, unten: 3″ 3‴.

Nr. 104. *Aehnlicher Gegenstand.* Die Genien halten die chimärischen Vögel an den Hälsen, sitzen nicht auf ihnen.
Höhe der Platte 5″ 9½‴, Breite: 3″ 3‴.

Nr. 105. *Dolchgriff mit drei Satyrköpfen.*
Höhe der Platte: 5″ 9‴ reichlich; Breite: 3″ 3‴.

Nr. 106. *Anderer dergleichen mit einer weiblichen Figur.* Maasse wie bey Btsch.

Nr. 109. *Dreifuss.* Die Platte ist in der Mitte gemessen, 6″ 1‴ reichlich breit, 6″ 2‴ reichlich hoch.

Nr. 110. *Zwei in antiker Weise bekleidete Füsse.* Bartsch giebt Cothurnen an; ich sehe aber die hohen, diese Schuhgattung kennzeichnenden Absätze nicht, sondern ganz platte Sohlen. Breite der Radirung: 7″ 7‴, Höhe: 4″ 10‴. Breite der Platte: 7″ 9‴ reichlich, Höhe: 5″.

Nr. 111. *Eine Gallione.* Die Aufschrift mit latein. Majuskeln. Die Maasse der Platte wie sie Bartsch angiebt.

Nr. 113. *Herbersteinisches Wappen.* Die Ueberschrift mit lat.
H Majuskeln. Der Abdruck ist mindestens scharf beschnitten, links vielleicht etwas verschnitten und aufgezogen, dennoch 3″ 9‴ reichlich breit. Das Papier mag sich beim Aufziehen gedehnt haben.

Nr. 115. *Wappenschild mit dem Kaiserl. Doppeladler* und einer Königskrone auf dem Schilde.
Ich finde die Platte nur 4″ 9‴ breit.

Nr. 123. *Wappen d. Dr. u. Regimentsrathes Stephan Schwarz.* Sämmtliche Schrift in Majuskeln. Mit für die Grösse der Darstellung sehr feiner Nadel radirt, wenig schattirt. Die Maasse treffen überein.

Nr. 124. *Wappen mit einem schreitenden Löwen.* Ich finde die Platte nur 10″ 4‴ hoch, wovon 1″ auf den leeren Unterrand kömmt.

Nr. 125. *Wappen des Friedrich Nausea.* Es wird von zwei Engeln gehalten. Bartsch giebt die Unterschrift theilweise an, in anderer Wortfolge, als der vorliegende Abdruck mir zeigt. Ich sehe: FRIDERICVS DEI SANCTÆ SEDIS APOSTOLICÆ GRACIA u. s. w. Höhe der Radirung: 10″ 4‴; der Platte: 10″ 6‴. Breite der Radirung: 6″ 7‴; der Platte: 6″ 9‴.

Nr. 127. *Wappen des Franz Igelshofer.* Es wird von zwei knieenden Knaben gehalten und ist oben und an der linken und rechten Seite von einem verzierten Rahmen umgeben, in welchem links in halb. Höhe ein Wappenschild, umschrieben: W. L. A. SCHREKHENFVCHS., rechts gegenüber ein zweites mit der Umschrift: MARG. HOFMANIN. V. S. (vxor sua), oben in der Mitte ein gekröntes Brustbild angebracht ist, welches letztere: MAVRICIVS. AVG IMP. zur Umschritt hat. Unter dem Wappen liest man: RÖMISCHER: KVN: MAT: E&. RATE VND | SECRETARI E&. FRANCZ. YGELSHOFER.

Höhe der Darstellung: 10″ 1½‴, der Platte: 10″ 6‴; Breite der Darstellung: 7″ 3‴ (die Breite der Platte lässt sich nicht erkennen).

Während die vorhergehenden Wappen leichter ausgeführt sind, ist das gegenwärtige sehr vollendet in allen Theilen. Der Igel, welcher im ersten und vierten Felde des Wappenschildes enthalten ist, dann als Helmzierde zwischen dem (sehr sorgfältig ausgeführten) Adlerfluge wiederkehrt, zeichnet sich durch seine naturgetreue Darstellung aus.

Nr. 128. *Wappen des ANTHONI GIENNGER.* In dem verzierten Rahmen sind, ausser dem v. Btsch. erwähnten Namenszeichen und Datum, 11 Wappenschilde in Rundungen zu sehen. Nur das oben in der Mitte befindliche Wappen ist vermittelst der Umschrift: CECILIA. GIENNGERIN als das Wappen von Gienger's Gattin erklärt; es ist dasselbe Wappen, welches man rechts in der Einfassung des vorhin besprochenen Igelshofer'schen Wappens Nr. 127. findet. Gienger's Frau war eine geborene Hofmann. Im linken Theile des Rahmens enthält das oben in der linken Ecke befindliche Wappenschild ein Beil, das in der Mitte dieses Rahmentheiles angebrachte Schild einen wachsenden Eber, welche Figuren im 2. und 3., dann im 1. und 4. Quartier des Gienger'schen Wappens angetroffen werden.

Nr. 129. *Wappen mit einem Greife.*
Bergmann giebt mir Kunde von dem Geschlechte, welches dieses Wappen führte, Kremmer von Königshofen. (S. 288 gedenkt er des radirten Wappens, S. 124 zeigt er einen Jetton an (Nr. 8), in welchem es enthalten ist und beschreibt es näher.)
Der im Bande enthaltene Abdruck ist unvollständig und kann daher die von Btsch. in Frage gestellte Grösse der Radirung oder Platte nicht daraus ersehen werden.

Nr. 131. *Verschiedene geometrische Körper.*
Die Radirung reicht links, rechts und unten bis an die Ränder der Platte, oben ist sie um eine Linie vom Plattenrande entfernt.
Die Höhe der Platte erreicht in dem mir vorliegenden Abdruck nicht ganz 7″ $7^1/_2$‴, die Breite beträgt 6″ $10^1/_2$‴.

Nr. 132. *Verschiedene Perspectiv-Zeichnungen.*
Sie sind in vier untereinanderstehenden Abtheilungen enthalten; die drei würfelförmigen Körper, in deren unterstem die Jahreszahl eingeschrieben ist, sind schattirt.
Die Platte ist 9″ 9‴ hoch, 5″ $8^1/_2$‴ breit.

Nr. 133. *Perspectiv- Zeichnung.*
DAS AVG

Nr. 134. *Die fünf geometrischen Hauptkörper.*
Sie sind in dieser Weise geordnet und von Kreislinien umgeben; ihre Benennungen etc. welche ich nachstehend anzeige, schreibe ich mit Minuskeln; in der Radirung sind Majuskeln angewendet.

1	2	
		3
4	5	

1) Oben bei der Spitze des Körpers: Terra, tiefer, in der Mitte: A, unten ausserhalb der Rundung: Tetrahedrō.
2) Oben: Aqva, tiefer gegen die Mitte: E., unten, ausserhalb des Rundes: Hexahedrvm.
3) Oben: Celvm, in der Mitte: V., links und rechts ausserhalb des Rundes: Dvo- decahedrvm.
4) Oben, ausserhalb des Rundes: Aer; innerhalb des Körpers: I, unten, ausserhalb des Rundes: Octohedrvm.
5) Oben, ausserhalb des Rundes: Ignis, in der Mitte des Körpers: O, unten, ausserhalb des Rundes: Icohedrvm.

Am Oberrande der Platte, in der Mitte, -15 †IAF 49-
Das lateinische Gedicht, dessen erste Worte Btsch. anführt, ist ein sechszeiliges und nimmt den Unterrand ein. Ich räume ihm hiermit eine Stelle ein.

Res svnt natvræ (rervm primordia) quinq.
Qveis sine nil possvnt dvlcis spiracvla vitæ.
Res svnt sermonis (resonantia grāmata) qvinq.

Qveis sine nil possvnt variæ discrimina vocis.
Resq. mathematicæ (canonistica corpora) qvinq.
Qveis sine nil possvnt speciosa mathemata rervm.

Bartsch stellt die Plattenhöhe in Frage. Auch ich befinde mich einem verschnittenen, wenigstens oben den Eindruck des Plattenrandes nicht mehr darlegenden Abdruck gegenüber, der ebenfalls nur 11 Zoll in der Höhe ausweist.

Es erinnert dieses Blatt an Wenz. Jamitzer's Perspectiva corporum regularium, in welcher die fünf regulirten Körper auch mit den vier Elementen und dem Himmel in Verbindung gebracht sind. Beide Künstler weichen jedoch in dieser Beziehung von einander ab.

Hirschvogel giebt	Jamitzer aber
dem Vierflach die Erde,	das Feuer,
dem Sechsflach das Wasser,	die Erde,
dem Achtflach die Luft,	die Luft,
dem Zwölfflach den Himmel,	den Himmel,
dem Zwanzigflach das Feuer.	das Wasser.

Nr. 136. *Landkarte von Moscovien.*

H Sämmtliche von Btsch. mitgetheilte latein. Schrift mit Majuskeln. In der linken unteren Ecke das Herberstein'sche Wappenschild, ohne Helm etc.

Breite der Platte: 9″ 8‴. Höhe: 6″ 1½‴.

Von den Darstellungen von Gefässen und den Verzierungen sind mehrere zu zwei auf einem Bogen abgedruckt; es ist diess mit dem Platten Nr. 84. und 95., 87. und 92., 88. und 89., 96. und 101., 97. und 99., 103. und 104., 105. und 106. geschehen.

Ausser den specificirten, im Peintre-Grav. verzeichneten Bll. sind noch 2 Radirungen des Hirschvogel in dem Bande enthalten, deren Bartsch nicht gedacht hat. Es wäre möglich, dass sie dem geometrischen Lehrbuche des H. angehören, in welchem der Künstler die Messkunst redend einführt und solche sagen lässt: „al freye kinst aus einer zum ersten kamen. ich pring architectura vnd perspectiva zusamen", denn beide Bll. enthalten architectonische Gegenstände mit Ausmessungen, indessen trifft die Grösse der Platten nicht mit jener überein, welche die Kupfertafeln der Geometria, B. Nr. 135, haben sollen, deren Höhe nach Btsch. ohngefähr 6 Zoll, die Breite aber 5 Zoll beträgt. Waren sie wirklich zu dem in Quartformat gedruckten Buche bestimmt, so mussten die Abdrücke eingebogen werden. Ich habe allerdings das Buch früher in Händen gehabt, erinnere mich aber nach so langer Zeit der

KK. desselben nicht mehr. [1]) Wenn ich die damals niedergeschriebene Notiz wegen der bildlichen Ausstattung deshalb befrage, so giebt sie mir zu erkennen, dass die KK. in 4° waren; hätte ich grössere, eingebogene darunter angetroffen, würde ich es nicht unaufgezeichnet gelassen haben.

Beide noch zu beschreibende Blätter enthalten

Abbildungen von Säulenköpfen und Säulenfüssen.

In dem einen Bl. sieht man oben das Capitäl, unten den Fuss einer Säule mit Eintheilungen und Maassangaben. Zwischen beiden Säulentheilen ist zu lesen: DORICA DE BAPT 15 †IAF 43 Höhe der Platte: 6″ 6‴ reichlich, Breite: 4″ 9‴.

Im anderen Bl. ähnliche Säulentheile etc. zwischen denselben: SPIRA TVSCANICA- 15 †IAF 43.

Höhe der Platte: 6″ 9‴ knapp, Breite: 4″ 9‴.

Das Papier, worauf die Platten gedruckt sind, hat das Zeichen des Hundes, dessen ich eben schon gedacht habe.

Es bleibt mir nun noch übrig, meine Meinung in Betreff der im Eingang der die Hirschvogel'schen Bll. besprechenden Artikel auf S. 77. für Herberstein angehende Darstellungen erklärten Radirungen auszusprechen.

Bartsch weist bei keiner derselben nach, dass der eine oder andere für ein Buch bestimmt gewesen sei; ich habe vor längerer Zeit ein Paar dieser Bll. gesehen, später ähnliche Vorstellungen, jedoch in Holz geschnitten, in einer Herbersteinschen Reisebeschreibung wahrgenommen, welche jedoch defect war und

---

1) Ich habe „Kupfertafeln“ und „KK“ geschrieben, es ist Hirschvogel's Buch aber nicht mit Radirungen, sondern mit Holzschnitten ausgestattet. Dessen habe ich mich nicht mehr erinnert, als ich die Säulen beschrieb, und die Angaben des P.-Gr., in welchem das Buch unter Nr. 135 aufgeführt ist, konnten mich, als ich den Maassen dort nachsah, auf meinen Irrthum nicht aufmerksam machen, das Material der Tafeln, welche die geometr. Figuren enthalten, ist nicht angegeben: man liest: „Ces morceaux sont pour la plus grande partie gravés au trait.“ Da B. bei anderen Meistern deren Holzschnitte getrennt von den Kupferstichen aufführt, so ist ein ähnliches Verfahren auch bei Aufzählung der Hirschvogel'schen Arbeiten zu gewärtigen, was jedoch nicht geschehen. Eine in früheren Jahren niedergeschriebene Notiz (Suppl. Band Nr. 3. S. 95.) betraf hauptsächlich Abweichungen in der Orthographie der v. Bartsch mitgetheilten Titelworte von jener der mir vorgelegenen Titel; ich habe die Aufzeichnung nur flüchtig angesehen und dabei übersehen, dass ich von „der ersten Holzschnitttafel“ die Worte entnommen hatte.

Da ich a. d. Verzeichnisse der Bücher d. German. Museums ersah, dass Hirschvogel's Geometrie unter denselben enthalten sei, entlich ich es, um das meinem Gedächtniss Entfallene mir wieder einzuprägen. Text sowohl als dazu gehörende Holzschnitte fand ich unvollständig, die Titelorthographie so, wie ich solche im 3 Suppl.- Bande angezeigt habe, durchgehends aber Holzschnitte.

des Titels ermangelte, welchen ich deshalb nicht aufzeichnen konnte. Um mich näher darüber zu unterrichten, wandte ich mich an M. Denis, Wien's Buchdruckergeschichte bis M. D. LX.

Ich habe aus seinem sehr schätzbaren Werke öfters mich über ein und anderes Buch zu unterrichten gesucht, die gewünschten Aufschlüsse in literarischer Hinsicht auch erlangt, wo es sich aber um die bildliche Ausstattung der von ihm beschriebenen Bücher handelte, meine Erwartung nur selten befriedigt gesehen: Denis kannte zu wenige Künstler jenes Zeitraumes, in welchem die von ihm angezeigten Bücher erschienen, ja er verkennt zuweilen Radirungen, indem er sie für Holzschnitte ansieht, deutet Monogramme falsch. Den einen wie den andern Irrthum lässt er sich namentlich bei Bll. des August. Hirschvogel und des Hans Sebald Lautensack zu Schulden kommen. Ich bin durch ihn nicht über die Herbersteiniana aufgeklärt, oder doch in Ungewissheit gelassen worden, da die Bll., denen ich bei ihm nachsah, ihrem Inhalte nach von ihm angezeigten glichen, letztere aber immer noch einer anderen Hand angehören konnten, als der des Hirschvogel, von dessen Nadel jene herrührten, welche mir zum Nachforschen in Denis Buche Anlass gegeben hatten.

Das *Bl. B. Nr.* 36, zwar ohne H. Namen oder Monogramm, aber sicher von ihm — auf S. 80. ausführlicher als im P.-Gr. beschrieben — trifft grösstentheils mit einem in Denis Nr. 740 Sigmund Freiherr zu Herberstein Neyperg, vnd Guttenhag ..... — Den gegenwurtige vnd nachkommende Freyherrn zu Herberstain. Seines thuns dienstn vnnd Raisens mit trewer vermanung sich zu Tugenden vnd guttem weesn schicken. Gedruckt zu Wien .... durch Raphaeln Hoffhalter. Ohne Druckjahr. Fol. — enthaltenen überein, welches Denis mit folgenden Worten schildert: „Weiter folgen" (nach sechs vorangegangenen Holzschnitten, in welchen Herberstein in seinen Kleidertrachten als Kaiserl. Gesandter an dem polnischen, moscowitischen, spanischen und türkischen Hofe abgebildet ist) „auf 1. Bl. die Abbildungen Maximilians I., Karls V., Ferdinands I., Ludewig's von Ungarn, Christians von Dänemark, Sigismunds I. und II. von Polen, Sultan Solymans, des Czar Basilius, einige Vorstellungen seiner Reisen", ist aber doch e i n a n d e r e s, da die Fortsetzung der Beschreibung „sein Wagen," und in der Mitte steht: Sigmundt Freiherr zu Herberstain, Neyperg vnn Guttenhag, Oberster Erbdrucksas in Kärnthn, des Röm. Kaiser Ferdinanden Ratt ...... Mein alters im LXXIIII. . . . fünffvndviertzig Jar gedient. M. D. LIX. in Decemb." nicht mehr für das in der Radirung zu Lesende passt, aber auch der Karte und der latein. Unterschrift nicht gedacht wird, welche man in letzterer antrifft. Die Jahreszahl 1547 über dem Bildnisse des Herberstein in dem von mir be-

schriebenen Hirschvogel. Bl. konnte weggenommen worden sein, wenn man im Jahre 1559 die früher radirte Kupfertafel etwa auf's Neue benützen wollte, da aber bedeutendere Verschiedenheiten zwischen dem mir vorliegenden und dem von Denis beschriebenen Bl. obwalten, glaube ich, letzteres rühre von einer anderen, und zwar von einer Holzplatte her, in Uebereinstimmung mit dem zu den vorhergehenden Trachtenabbildungen gewählten Material.

Ich finde in den Anzeigen anderer Herberstein- Schriften eines grösseren und kleineren Herberstein-Wappens gedacht — auf dem Titel, nach dem Titel, am Schlusse —, doch nur einmal ist es näher als in Holz geschnittenes erklärt; zu welchen Druckschriften das radirte angewendet wurde, das indessen auch nur als ein Bibliothekszeichen gedient haben könnte, liess sich also nicht aus Denis Buche entnehmen.

Mehrmahls begegne ich den Regentenbildnissen, — den vorhingenannten — auch einzelnen Platten, jedoch fast immer in Holz geschnittenen, nicht radirten. In der von Denis unter Nr. 580 angezeigten Schrift: Gratae Posteritati Sigism. Liber Baro in Herberstein etc. v. J. 1558, findet Denis 7 zierliche in Holz geschnittene medaillonartige Bildnisse grosser Fürsten, mit denen Herberstein zu thun gehabt; in einem Wiederdrucke derselben Schrift v. J. 1560 kommen dieselben Personen in Abbildungen vor, „worunter Ferdinand allein „in Holz geschnitten ist." (Denis Nr. 630.) Die nicht in Holz geschnittenen Bildnisse könnten Hirschvogel's Bll. *B.* 29. 30. 32—35. sein, sie sind ohne Monogramm und so konnte Denis nicht angeben, von wem sie gefertigt wurden.

Ich habe vorn angezeigt, dass ich im Blatte B. Nr. 18. eine schriftliche Angabe angetroffen habe, welche den Abgebildeten Wasilius König der Moscowiter nennt. Das Bildniss dieses Czaren kömmt zufolge Denis in mehreren Schriften des Herberstein vor, in dreien ist es theils als ein in Holz geschnittenes v. J. 1556 bezeichnet, theils für Holzschnitt zu halten. In dem Buche D. 705. Rerum Moscoviticarum Comentarii etc., ohne Druckjahr, Wien fol., dessen Zuschrift an den König Ferdinand „Viennæ Austriæ prima Martij M. D. XLIX." datirt ist, „erscheint der russische Grossfürst sitzend abgebildet mit 5 Hexametern darüber." Hier könnte die Hirschvogel- Radierung B. Nr. 18, welche v. J. 1547 datirt ist, angewendet worden sein. Ausser dem Bildnisse des Basilius enthält das Buch das Herberstein-Wappen und die Karte von Moscau, von deren Inschriften Denis angiebt: oben: „Moscouia Sigismundi liberi Baronis u. s. w. M. D. XLIX." Etwas unterhalb: „Hanc tabulam absolvit Aug. Hiersfogel Viennæ Aust. cum gra. et priv. imper." Es ist aus

Denis' Mittheilungen zwar nicht zu ersehen, ob die erste Inschrift links, die andere rechts sich befinde, wie es in dem Blatte von Hirschvogel's Hand der Fall ist; er sagt auch in den der Beschreibung des Buches beigefügten Anmerkungen, dessen verschiedene Ausgaben betreffend: „Augustin Hirschvogel, der die Karte von Moskau geschnitten hat, war ein Nürnberger." Der Ausdruck „geschnitten" deutet mehr auf Holzschnitt, als auf Kupferstich hin, doch verkannte Denis, wie ich bemerkt habe und was auch Bergmann in seinem oben angeführten Buche S. 298. Z. 27. und 28. bestätigt, Radirungen und sah solche für Holzschnitte an, und so könnte auch bei der in Denis' Art. Nr. 705. angezeigten Karte ein ähnlicher Irrthum obwalten. Die Comentarii rerum Moscouiticarum sind zwar nicht mit dem Druckjahre bezeichnet, aber das Datum der Zueignung, 1549 lässt zu glauben zu, dass die Hirschvogel. Bll., Basilius, B. N. 18. v. J. 1547 und die Karte, B. Nr. 136. v. J. 1549 für diese Commentare gefertigt und in denselben aufgenommen worden seien.

Der Versuch, die Standorte der zu Herbersteins Schriften oder solchen die ihn betreffen, durch Hirschvogel gefertigten Bll. ausfindig zu machen, hat ein wenig befriedigendes Ergebniss an den Tag gebracht. Ich habe ihn freilich mit sehr kärglichen Mitteln unternommen. Einigen Trost mag es mir gewähren, dass ich nicht der Einzige bin, welcher vergebens nach den Büchern sich umthut, in welchen er die Blätter anzutreffen glaubt, über deren Bestimmung er sich Gewissheit verschaffen will. Bergmann, in Wien lebend, wo einst Herberstein und Hirschvogel lebten, in einer Stadt, welche reicher an Bibliotheken ist, als Nürnberg, sah in der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek das von Bg. unter Nr. 36 angezeigte Hirschvogel. Bl., mit welchem mich der von Herrn Schreiber mir mitgetheilte Band bekannt machte, ohne Zweifel in zerschnittenem Zustande, denn er gedenkt nur der 7 Medaillons von 1" 9''' Grösse und zeigt sie in einer Reihenfolge an, welche jener in der Radirung angenommenen widerspricht, nämlich 1. 2. 3. 4. 7. 5. 6. Als Numismatiker interessiren ihn besonders diese medaillonförmigen Portraits. Er fragt, „hat der Künstler sie zu Medaillen oder zu nachbenanntem Werke entworfen?" womit er das v. Denis S. 597 angezeigte Nr. 650 Gratæ Posteritati Sigismundus u. s. w. vom J. 1560 meint, in welchem die 7 Bildnisse (von denen nur das des Kg. Ferdinand in Holz geschnitten ist) zu suchen sein möchten, trifft aber dieses Buch in keiner Wiener Bibliothek zur Einsichtnahme an!

Ob das Bildniss des Sigm. von Herberstein, B. Nr. 38, in einem der Herberstein-Werke vorkomme? —

ob das Herbersteinsche Wappen, B. 113. auf ähnliche Weise angewendet wurde? —
und in welchen dieser Werke es geschehen? — frage ich, ohne die Antworten beibringen zu können.

Gleich dem Bl. B. 36. werden auch die grösseren Medaillons B. Nr. 29—35. zu einer der Herberstein-Schriften gedient haben. Nachdem Bergmann die kleineren beschrieben hat, gedenkt er, kürzer, auch ihrer, ohne die Vermuthung auszusprechen, dass sie für ein Buch gefertigt worden sein könnten. („Dieselben Portraite existiren auch auf Medaillons von grösseren Modüle.“)

Aus dem Blatte B. 36. ersehe ich, dass die Bll. B. Nr. 19—21. welche Btsch. „les trois voyages“ betitelt und das Seestück, B. Nr. 78. — im Abschnitte Paysages, — auf Herbersteins Reisen sich beziehen. In der 5. Abtheilung des Blattes B. 36. ist

Herberstein im Schlitten reisend

dargestellt, begleitet von zwei anderen Reisenden: jeder sitzt in einem Schlitten; ein auf Herberstein's Pferde Reitender lenkt das Pferd; die Reisegefährten kutschieren selbst.

Dieselbe Reiseweise ist im Bl. B. 20 abgebildet, doch sieht man hier nur 2 Schlitten. Die von Btsch. nur oberflächlich erwähnten Schilde enthalten die Wappen der Moscowit. Grossfürsten, so wie es durch Btsch. bei Anzeige des Bl. Nr. 18. beschrieben wird, den polnisch gekrönten Adler, von einem auf den Namen des König Sigismund hindeutenden S. umschlungen und den geharnischten Reiter mit geschwungenem Schwert und einem Patriarchenkreuze im Schilde, Wappen des Grossherzogthums Lithauen.

Die siebente Abtheilung des Blattes B. 36. enthält:

Herberstein zu Wagen reisend.

Bl. B. 21. bietet den nämlichen Gegenstand dar. Der achtfach quergetheilte Schild ist das ungarische, der andere mit dem Halbmond das türkische Wappen. Die Reise ging theils zu Wasser, theils zu Land. Hirschvogel wollte beide Wege andeuten: statt die Wagenfahrt im Vordergrunde abzubilden, den von 3 Ruderbooten befahrenen Fluss in den Mittel- oder Hintergrund zu verlegen, hat er den Fluss unten in der Radirung angebracht, in welchem die 3 Boote hinter einander fahren. Das grösste derselben ist 2″ 7‴ lang. Der dreispännige Wagen, in welchem Herberstein und ein Begleiter, beide bewaffnet, sitzen, nimmt 8″ 10‴ von der Breite der Radirung ein, deren ganze Breite 10″ 3‴ ausmacht.

Die 8. Abtheilung des Bl. B. 36. zeigt:

Herberstein zu Pferde reisend.

So auch das Bl. B. 19. Das oben befindliche Wappen ist das königlich Dänische.

Die 10. Abtheilung des Bl. B. 36. stellt

Herbersteins Reise zur See

vor. Diese Seereise versinnlicht die Nr. 78. des Hirschvogel'schen Werkes in grösserem Maassstabe, wodurch sie ein Quartbl. zu der Folge der 3. Bll. 19 — 21. abgiebt. Ich habe die Nr. 78. auf Seite 88. beschrieben und dort einer Gewitterwolke gedacht; eine ähnliche Wolke ist auch in der kleinen 10. Abtheilung des Blattes B. 36. wahrzunehmen, und sie, nebst dem Wappen, haben mir den Zusammenhang der Nr. 78. mit den Nummern 19—21 zu erkennen gegeben.

Das Bl. B. 20. bezieht sich auf *Herberstein's Reise als Gesandter nach Moskau* im Jahre 1517, oder auf die zweite im Jahre 1526, dann auf seine Reisen nach Polen, wohin er die österreichischen Erzherzoginnen und Schwestern Elisabeth und Catharina als Oberhofmeister begleitete, als diese eine nach der andern mit König Sigismund August vermählt wurden.

Bl. B. 21. stellt ihn zu *König Ludwig II. von Ungarn*, und zu *Sultan Suleymann reisend* dar.

Bl. B. 19. zeigt ihn als *Abgesandten des Kaisers Maxim. I. an König Christian II. von Dänemark im Jahre* 1516.

Das Seestück B. 78. aber deutet *seine Reise nach Spanien an*, welche er im Jahre 1519 dahin machte, um Namens der Steyermärkischen Stände Carl V. zu seiner Erwählung zum Kaiser Glück zu wünschen.

Indem ich in Denis' Wiener Buchdruckergeschichte sämmtliche Anzeigen Herbersteinischer theils eigener theils von ihm handelnder Schriften nachschlug, um nach darin vorkommenden Illustrationen von der Hand des August Hirschvogel zu sehen, gelangte ich auch an die, im Jahre 1557 erschienene Uebersetzung der ohne Angabe des Druckjahres früher herausgekommenen Rerum Mscouiticarum Comentarii. (Erstere auf S. 540 unter Nr. 561, letztere unter Nr. 705 auf S. 656 aufgeführt.) Denis zeigt die Holzschnitte an, welche er in der Uebersetzung angetroffen hat, und äussert hinsichtlich derselben: „Ich zweifle nicht, dass die angezeigten Abbildungen August Hirschvogels Arbeit sind, von dem ich bei Gelegenheit Herberstein's Schriften ohne Druckjahr melden werde.“ (Es möge sogleich hier gesagt sein, dass es Seite 657 bei Anzeige der obenerwähnten Rerum Moscoviticarum Com. geschieht, wo Folgendes zu lesen ist: „Die zu Wien herausgekommene deutsche Uebersetzung haben wir aufs Jahr 1557 gesehen. Augustin Hirschvogel, der die Karte von Moskau geschnitten hat, war ein Nürnberger. Von seinen verschiedenen Künsten redet Doppelmayr in seiner historischen Nachricht von nürnberger Künstlern p. 156 und 199, aber unsre Karte ist ihm nicht bekannt geworden.

Auch die Ichnographie von Wien nicht, die er 1547 vollendet und 1552 auf 6 Bl. ans Licht gestellet hat.“

Es ist der radirte Grundriss gemeint, welcher Bartsch unbekannt gewesen, den ich im 2. Bande m. P.-Gr. Collectaneen auf S. 103. beschrieben habe und über welchen Bergmann in seinem mehrmals angeführten Buch auf S. 289—329 ausführlichere Mittheilungen macht.)Die Bibliothek des German. Museums besitzt ein vollständiges Exemplar der Uebersetzung:

Moscouia der Hauptstat in Reissen, durch Herrn Sigmunden Freyherrn zu Herberstain . . . . zusamen getragen. Sambt des Moscouiter gepiet, vnd seiner anrainer beschreibung vnd anzaigung, in wen sy glaubens halb, mit vns nit gleichhellig. Wie die Potschafften . . . durch sy emphangen vnd gehalten werden, sambt zwayen vnderschidlichen Raisen in die Mosqua. . . . Getruckht zu Wienn in Osterreich durch Michael Zimmerman in S. Anna Hoff. 1557. *Fol.*

Ich habe die darin befindlichen Holzschnitte mit deren Anzeige in Denis' Buche verglichen und zeichne das Ergebniss hier auf Ich zeige die Titel an, welche D. den Bildern giebt, halte mich aber an die Ordnung der im Buche des Herberstein enthaltenen. [1]) Das unmittelbar nach dem Titel folgende Blatt ist recto und verso mit einem Holzschnitt bedruckt. Auf der Stirnseite dieses mit A. signirten Blattes.

1) Der 1. Holzschnitt, mit darüber gedruckter Anzeige:

Die Erste werde von lernung wegen emphangen, die durch vnuerstendige mir zu spot mit dem namen Doctor fürgeworffen, des namen ich nit wierdig aber wol begierig zu haben gewest.

In Denis' Aufzählung der Holzschnitte der 4., „die Graduirung des Verfassers.“

Herberstein steht links, der Rector, welcher ihm die Doctorwürde ertheilt, sitzt rechts auf dem Katheder.

Hoch: 8″ 3‴, breit: 7″ 3‴.

2) Der 2. Holzschnitt auf der Rückseite des Bl. A. hat die Ueberschrift:

Kaiser Maximilian beualh mir Herrn Georgen meinen eltisten Bruder auffzulegen, etliche gerüste Steyrerische Pherdt, auch Fuesskhnecht zu bestellen Maran so von Venedigern belegert zuspeissn, vnd das ich auch mitziehe, Ich füert zu solcher Speysung den Streythan.

Bei Denis der 4. oder 5. Holzschnitt: er zählt 2 Feldunternehmungen „denen Herberstein beiwohnte“ auf.

---

1) denen ich Nummern voransetze und deren Ueberschriften ich copire.

Herberstein, in voller Rüstung, mit fliegender Fahne, reitet im Vorgrund nach links; in gleicher Richtung ziehen im Mittelgrunde Reiterei, Geschütze, Wagen und Fussvolk.

Höhe von der unteren Einfassungslinie bis zur Fahnenspitze (oben ist keine Linie gezogen): 8″ 11‴, Breite: 7″ 5‴.

Bll. Aij enthält Herberstein's Zuschrift an den Leser, sie endigt auf der Stirnseite des folgenden Blattes, dessen Rückseite mit dem

3) 3. Holzschnitt bedruckt, welcher bei Denis als erster erscheint und den sitzenden russischen Grossfürsten mit der Jahreszahl 1556 vorstellt. Es ist hiebei die Hirschvogel'sche Radirung vom J. 1547 zum Vorbilde genommen, welche Bartsch unter Nr. 18 beschrieben hat; die Figur im Holschnitte ist unbedeutend kleiner, das Wappen wurde verändert. Im radirten Bll. sieht man im Wappenschilde einen nackten Knaben auf ungezäumtem Pferde, im Holzschnitte einen bärtigen Mann mit kurzem flatternden Mantel auf gezäumtem Pferde, dessen Vorderfüsse eine andere Richtung haben, wie auch die Lage des Drachen eine andere als in der Radirung ist. Die Jahreszahl 1556 ist an einem im Vorgrund liegenden Steine angebracht. Im mit Einfassungslinien umzogenen Holzschnitte sind entfernte Berge angedeutet, welche in der Radirung fehlen.

Höhe: 5″ 7½‴, Breite: 4″. — Ueber dem Holschnitte sind jene Reime gedruckt, welche ich auf Seite 96 bei Erwähnung der Radirung als in den Abdruck eingeschrieben anzeigte, doch weichen sie im Drucke etwas ab.

Ich bin der Reissen Herr vnd Khünig
Meines Andlichen Erbs begnuegig
Hab von nyembt nichts erbetn noch gekhaufft
Bin in namen Gottes ain Christ getaufft.

Das nun folgende Bl. weist auf der Stirn- und auf der Rückseite je einen Holzschnitt auf. Erstere enthält eine der von Denis angezeigten Feldunternehmungen. Diese Vorstellung ist im Buche mit folgender Ueberschrift versehen:

4) Nach der Speysung waren die Steyrerischen Reitter mir vndergeben, mit denen vnder Graf Niclas von Salm, Oberstem Veldhaubtman die Venediger geschlagen, 1. Oberster Zuan Victurio gefangen.

Die rechte Hälfte des Bildes nehmen ein Haufe Reiter und ein Haufe Fussvolks, beide in ruhigen Stellungen ein; links stehen 2 Geschütze und ein Protzwagen, Lanzen, Spiesse, ein Helm, ein Schild und eine Fahne mit dem geflügelten venetianischen Löwen liegen am Boden, auch ein im Gefechte Gefallener.

Höhe: 8″ 3‴, Breite: 7″ 4‴.

Auf der Rückseite folgt die von Denis als 7. angezeigte

Vorstellung, Herbersteins Ritterschlag, wo Maximilian I. sehr gut getroffen ist.

5) Dieser Holzschnitt ist mit der Aufschrift:

Pald eruordert mich der Khayser begabt mich neben andern Mithaubtleuten mit Ritterlicher wierde, begert mein zu Diener an Hoff, setzt mich in Rat,

versehen. Kaiser Max I. steht rechts vorne vor seinem Thronstuhle und ertheilt dem vor ihm knieenden geharnischten Herberstein den Ritterschlag. Unter den nebenstehenden Personen ist keine, welche als einer der Mithauptleute des Freiherrn durch seine Tracht gekenntzeichnet wäre.

Höhe: 8″ 3‴, Breite 7″ 3‴.

Das nächstfolgende Bl. ist ebenfalls auf beiden Seiten mit Holzschnitten bedruckt. Auf der Stirnseite findet man den, von Denis als 2. angegebenen, die Rüstung der Moscoviter. Hier hat solcher die Aufschrift:

6) Der Moscouiter Rüstigung zum tail bedeutet.

Es ist in diesem Bl. ein Moscoviter zu Pferde von hinten abgebildet. Sein Oberkleid ist — wie die Beschreibung der Trachten und Waffen angibt, „dickh mit Paumwol aussgenät“, um „ain gemain pogenpfeil“ aufzuhalten; in seiner Rechten hält er einen gespannten Bogen, zugleich hält er mit ihr eine Geissel und an der Handwurzel hängt der Säbel. Zur Seite des Berittenen, rechts, befindet sich ein Pferd, welches hauptsächlich angebracht ist, um den reich verzierten Sattel zu zeigen. Der nur unten mit einer starken Einfassungslinie versehene Holzschnitt hat in der Breite 6″ 9‴, in der Höhe 6″.

Die Kehrseite des Blattes enthält

7) das freiherrl. Herberstein'sche Wappen,

bei Denis der vierte angezeigte Holzschnitt.

Der Schild, wie in Sibmachers Wappenbuch 1. Thl. Taf. 23. Auf dem Schild 3 gekrönte offene Helme, auf jedem derselben eine wachsende männliche Figur. Die mittlere einen Kaiser im Ornat, mit Scepter und Reichsadler, die zu dessen rechter Seite befindl. ein König mit dem Schwerte in seiner Rechten und mit 3 Sceptern in seiner Linken, die halbe Figur zur Linken mit einer Mütze und in einer Kleidung, wie sie im 3. den Grossfürsten Basilius vorstellenden Holzschnitte an dem dort Abgebildeten zu sehen ist. Die Rechte dieser Figur hält 3 Pfeile, eine Geissel und einen Säbel, die Linke einen Bogen. Ohne Zweifel Anspielung auf die hohen Häupter, denen Herberstein theils diente, theils als Botschafter mit ihnen verkehrte. Etwas tiefer zwei mir unbekannte — vielleicht Frauen-? — Wappen. Ohne Einfassungslinien.

Hoch: 4″ 4‴, breit: 4″ knapp.

8) Der 8. Holzschnitt, dessen Denis nicht erwähnt, nimmt

einen ganzen Bogen ein: er enthält die Geschlechtsfolge des Rudolph, Grafen v. Habsburg, bis zu den Söhnen des Kaisers Max II. Unten innerhalb der Einfassungslinie liest man:

Die Wurtzen daraus Carl und Ferdinand, die Römischen Khaiser vnd Khünig, mit jren Khindern glücksäligclichen erwachsen Durch Herrn Sigmunden Freyherrn zu Herberstain, Neyperg vnd Guettenhag, Obristen Erccamrer vnd Obristen Erbtruckhsäss in Karntn etc. Fürgesetzten der Niderösterreichischen Camer, Aus schuldiger phlicht, dem löblichen Hauss zu Osterreich zu eheren, zusammen getzogen vnd gebracht worden.

Diese Schrift und die in 77 Rundungen enthaltenen Namen sind nicht in den Stock geschnitten, sondern mit Buchdruckerlettern beigefügt.

Hoch: 14″ 6‴, breit: 10″ 9‴.

Denis ist dieser Stammbaum indessen nicht unbekannt gewesen; er zeigt ihn unter Nr. 716 als Einblattdruck ohne Jahreszahl, mit unter der Einfassung zu lesender Adresse: Gedruckt zu Wien in Osterreich, durch Michael Zimmerman, in S. Annen-Hoff, auf S. 666 an. Im mir vorliegendem Abdr. findet sich diese Adresse nicht; ward der Stammbaum zuerst für das Buch bestimmt und gefertigt, so war eine Adresse auch nicht vonnöthen, da sie auf dem Titel schon gegeben war. Denis merkt aber an: „Auf der Windhag. Bibliothek an des Freiherrn Moscouia gebunden, und nach 1552 gedruckt.“ Da das Bl. auch bei dem Windhag. wie bei dem hiesigen Ex. der Moscouia einverleibt worden, da das v. Denis beschriebene Ex. dieses Werkes der Karte von Moscau ermangelte, welche ohne allen Zweifel dazu gehört, also in den Illustrationen unvollständig war, so wird sich die Mangelhaftigkeit auch noch auf den Stammbaum erstreckt haben. Denis sagt, der Einblattdruck ohne Datum sei nach 1552 gedruckt. Er wird für diese Angabe trifftige Gründe gehabt haben; da sich aber in den Herbersteinschen Schriften Ein Bild mehrfach angewendet findet, so ist glaublich, dass auch mit dem Habsburger Stammbaume Aehnliches geschehen sei.

Der nächste, gleich dem vorigen einen ganzen Bogen in Anspruch nehmende Holzschnitt ist der von Denis als 14. und letzter genannte, die Vorstellung der Stadt Moscau. Im Buche ist über diesem 9. Bilde in 2 Zeilen beigedruckt:

Mosqua so vil mit der Mauer eingefangen, Ist das Schlos genennt, Ausserhalb ist die Stat gross vnd weit, mit Hültzen heusern.

unten aber, auch in zwei Zeilen:

Nach dem Fluss auch Mosqua genent, Schifft man auch mit

Segeln in die Occa, dann die Wolga, vnd das Meer, Caspium oder Hircanum.

Rechts daneben, unterhalb einer im Holzschnitt enthaltenen Brücke, liest man: Die Pruckhe ligt am wasser.

In den Stock eingeschnitten sind die Worte ARX MO SCO VIE. In der linken oberen Ecke das Herberstein'sche Wappen.

Breit: 11″ 7‴, hoch: 7″ 3‴.

Hierauf folgt die Karte welche Denis als dem, von ihm untersuchten Ex. der Moscouia mangelnd erschien.

10) Dieser 10. Holzschnitt hat oben links in einer länglichen Tafel die Inschrift:

Moscouia Sigmunds Freiherrns zu Herberstain,
Neyperg vnd Guetenhag, etc. verteütscht Anno 1557.

Unten, ausserhalb des Holzschnittes, ist beigedruckt:

Gedruckt zu Wienn in Osterreich durch Michael Zimmermann in S. Annenhof.

In der Karte ist links unten das Herberstein'sche Wappen angebracht. Sie ist von einer Einfassung umgeben, in welcher man aber die Seereise des Herberstein, seine Reise zu Pferd, zu Wagen und im Schlitten dargestellt sieht; zu beiden Seiten der Karte hängen Streitkolben, Säbel, Geissel u. A., im unteren Theil steht links eine Figur in der Tracht des Grossfürsten, rechts liegen lederne Flaschen, ein Sattel, Köcher und Bogen; in der Mitte, zwischen einem Auerochsen und Bison befindet sich ein Wappen mit beigefügten Buchstaben M. Z., welches später, grösser und alleinstehend, nochmals vorkömmt. Ich vermuthe, es sei das Wappen des Druckers Mich. Zimmermann.

Hiermit gehen die vorn im Buche angebrachten Illustrationen zu Ende und es beginnt nun der erzählende Text auf mit B signirtem Bogen. Die Signaturen (Blatt oder Seitenzahlen hat das Buch nicht) gehen bis y. B, C, D, E haben 4 Bll., E 2 Bll., F bis X 4 Bll., y 2 Bll., der Text endigt dort auf der Stirnseite des 2. Blattes.

Wie Denis anzeigt, findet sich auf der Rückseite des Textblattes P 4 und auf der Stirnseite des Bl. E 1 die Abbildung eines Bison und eines Auerochsen.

11) Der erstere hat die Ueberschrift:

Die gemain nent den Auroxen, ich aber den Bisont.

Das Thier ist nach rechts gekehrt, die Darstellung 3″ 7″ breit, 2″ 10‴ hoch.

12) der andere Holzschnitt ist überschrieben:

Die gemain nent den Bisont, ich aber den Aurox.

Das gleichfalls nach rechts gewendete Thier ist im Holzschnitt abgebildet, erscheint also schwarz mit weissen Andeutungen der Körpertheile etc. Breit: 3″ 6‴, hoch: 2″ 9‴.

Auf der Rückseite des letzten Textblattes sieht man den von Denis als an ähnlicher Stelle vorkommend angezeigten Holzschnitt: moscovitsche Reisen auf dem Eise.

13) Dieser 13. Holzschnitt hat weder- Ueber noch Unterschrift. Er zeigt Herberstein im Schlitten nach rechts fahrend; viel zu gross dargestellt im Verhältnisse zu dem Pferde, das den Schlitten zieht, und zu dem auf dem Pferde Sitzenden. Tiefer im Mittelgrunde fahren noch drei mit Einem Pferde bespannte Schlitten, voran ein vierter, dessen Gespann nicht mehr sichtbar ist. Zwischen dem vorderen Schlitten des Herberstein und dem entfernteren vierten gehen zwei Männer auf Schneeschuhen, mit Stangen in der Hand, deren sie sich als Schutzmittel beim Passiren abschüssiger Stellen etc. bedienen, das Wort: Artach ist beigedruckt, — die Benennung der Eisschuhe.

Höhe der Vorstellung: 9″ 4‴, Breite: 7″ 5‴ knapp.

14) Das nächste Bl. enthält die von Denis angezeigte Abbildung einer moscowit. Rüstkammer.

Waffen, auch ein Paar grosser Stiefeln sind an Stricken aufgehangen; mehrere Sättel, darunter auch ein Saumsattel, lederne Flaschen und andere Gefässe liegen und stehen am Boden. Die Darstellung ist ohne Aufschrift; bei einigen Gegenständen ist die Benennung mit Druckerlettern angefügt: = Satl, Sam Satl, Lidrene Flasche.

Hoch: 9″ 3‴, breit: 7″ 3‴.

15) Auf der Rückseite des Blattes folgt, übereintreffend mit Denis' Angabe, der drei moscovitische Reiter vorstellende Holzschnitt.

Sie reiten, eng aneinander geschlossen, im Schritt nach links, der rechts befindliche wendet seinen Oberkörper nach hinten, um einen Pfeil in dieser Richtung abzuschiessen. Die Tracht dieser Figg. und deren Waffen gleichen den auf dem 6. Holzschnitte dargestellten.

Nur unten ist eine Einfassungslinie gezogen.

Höhe der Darstellung: 7″ 4½‴, Breite: 7″.

16) Das von Denis als vorletzter Holzschnitt angezeigte, ihm unbekannte Wappen macht in mir vorliegenden Ex. der Moscouia den Schluss.

Es ist unter einen mit Termen gezierten Bogen gestellt, welcher den Eingang eines halbrunden Gebäudes bildet. Im Schilde sieht man einen geradelinigen Sparren, oben neben dessen Spitze links und rechts einen Stern von 6 Strahlen, unten innerhalb der Sparren einen dreiblätterigen Kleestengel, welcher auf dem offenen gekrönten Helme wiederkehrt, während die beiden Sterne aus den Mundlöchern der Hörner hervorgehen.

Ueber diesem 5″ 7‴ hohen und 4″ 6‴ breiten Holzschnitte sind die Worte:

Gib Gott dem Herrn allein die Ehr,
Aussr jm sunst khainem andern mehr

beigedruckt. Es ist dieses Wappen dasselbe, welches unten in der Bordüre des 10. Holzschnittes — Karte von Moscouia — zu sehen ist, dort mit beigegebenem M und Z. Ich habe bei Anzeige desselben die Vermuthung ausgesprochen, es möge das Wappen des Mich. Zimmermann sein, wozu mir die neben den Hörnern stehenden für diese Namen passenden Initialen einigen Grund boten. Denis beschreibt im Eingang seiner Buchdruckergeschichte Wiens auf S. XIII das Wappen des M. Zimmermann, wie er es in dem von demselben gedruckten syrischen Testamente, Ausgabe v. J. 1562 fand, — als einen Löwen und darüber 2 Sterne zeigend. Nur die Sterne sind in den 2 Wappen der Moscouia vorhanden, die übrigen Figg. stimmen nicht überein. Wäre vielleicht Zimmermann's Wappen vermehrt, gebessert worden, in der Moscouia das alte, in dem späteren syrischen Testamente das vermehrte gebesserte Wappen zu sehen? — Ich suche vergebl. nach einer Deutung der Namensinitialen M. Z., welche mehr Wahrscheinlichkeit der Richtigkeit für sich hätte.

In sämmtlichen Holzschnitten habe ich vergebens einem Namenszeichen des Hirschvogel nachgesucht, glaube aber, dass dieser Künstler, wenn nicht für alle, doch fast für alle die Zeichnungen geliefert habe. (Für den achten Holzschnitt konnte ein geringerer Künstler sie leicht fertigen.) Der Schnitt ist aber wohl durch einen Formschneider von Profession, nicht durch H. selbst vollzogen worden, von welchem zwar bekannt ist, dass er sich in verschiedenen Kunstbranchen mit weniger oder mehr Glück und Ausdauer versuchte, doch nirgends gesagt ist, dass er auch sich mit dem Formschnitt beschäftigte.

Materialien zu einem Cataloge der radirten und der vorzüglichsten geschabten Blätter

des

Georg Philipp Rugendas

in Augsburg.

Aus dem handschriftlichen Nachlass des verstorbenen J. A. Börner zu Nürnberg.

I. Radirungen.

A) Ueberhöhte Blätter.

Nr. 1—7. Suite von 7 Bl. Soldaten und Reitern.

Nr. 1. Titelblatt. An einer Mauer von Quadersteinen, welche sich von der Linken gegen die Mitte hinzieht, sitzt links im Vorgrunde ein Cavallerist an der Erde. Er hat das linke Bein über das rechte geschlagen, und raucht aus einer kurzen cölnischen Pfeife Taback. Der Degen hängt an der rechten Seite des Gurts. Rechts lehnt ein zweiter Cavallerist an einem grossen Quader, der, in der Mitte des Blattes, an die Mauer anstösst. Er stützt sich mit dem rechten Arm auf den Quader und raucht ebenfalls Taback. Hinter ihm rechts sieht man zwei Pferde.

Auf dem Quader steht: Georg Philipp Rugendas Fecit. Jeremias Wolff excudit. Augusta Vind: Nr. 13. Links unten in der Ecke 1.

Höhe der Platte 5″, Breite 4″. — Die Vorstellung, welche hie und da mit einer Linie eingefasst ist, reicht beinahe bis an die Ränder der Platte.

Ich kenne frühere Abdrücke vor der Adresse des Jer. Wolff und der Nummer 13 und vor der Nummer 1.

Nr. 2. Ein Officier jagt im Carriere von der linken nach der rechten Seite. Man sieht ihn etwas von vorn. In der ausgestreckten Linken hält er eine Gerte, den Degen trägt er auf der rechten Seite. Links im Mittelgrund sieht man eine Ruine, die sich nach der Rechten hinzieht. Auf letzterer Seite reiten ein Paar Cavalleristen in eine Vertiefung hinab. Die Vorstellung

ist auf der linken Seite und unten mit einer Linie eingefasst. In der linken untern Ecke die Nummer 2.

Höhe der Platte 5″, Breite 4″.

Hievon kenne ich Abdrücke vor der Nummer 2.

Nr. 3. Ein Cuirassier galoppirt von der Linken nach der Rechten. Man sieht ihn und sein Pferd ziemlich von hinten. Er hat eine Pickelhaube auf dem Kopfe, das Schwert an der rechten Seite und einen Carabiner an der linken. Ein Reiter mit einem runden Hute kömmt rechts im Mittelgrunde herzugeritten. Eine unebene Landschaft mit einem Thurme rechts, hie und da bewachsen und von Bergen begrenzt, bildet den Hintergrund. Ohne Einfassung, in der untern linken Ecke der Platte die Nummer 3.

Höhe der Platte 5″, Breite 3″ 11‴.

Es giebt Abdrücke vor der Nummer.

Nr. 4. Ein Reiter jagt im Vorgrunde des Blatts, fast von hinten gesehen, von der Rechten nach dem Mittelgrunde zu. Den linken Arm stützt er in die Seite, das Gesicht wendet er nach dem Beschauer zurück. Den Degen trägt er an der rechten Hüfte. Im Mittelgrunde sieht man drei nach der Rechten hinsprengende Reiter, mehr oder weniger sichtbar; der mittlere hat das Schwert ebenfalls auf der rechten Seite. Eine Einfassungslinie findet sich nur unten. Links in der Ecke innerhalb derselben die Nummer 4.

Höhe der Platte 5″, Breite 4″.

Auch hievon giebt es Abdrücke vor der Nummer.

Nr. 5. Ein Reiter galoppirt im Vorgrunde nach der linken Seite zu. Man sieht ihn etwas von vorn, er stützt seinen linken Arm in die Seite. Im Mittelgrunde sieht man einen zweiten Reiter fast von hinten, im Hintergrunde eine Brücke, auf welcher sich ein Reiter befindet. Unten eine Einfassungslinie. Links unten in der Ecke die Nummer 5.

Höhe der Platte 5″, Breite 4″.

Ich kenne auch Abdrücke vor der Nummer.

Nr. 6. Ein Reiter, welchen man fast von hinten sieht, galoppirt im Vorgrunde etwas nach der Linken hin. Er schaut aufwärts; den Degen trägt er an der rechten Seite. In der Ferne sieht man auf einer sich von der Rechten nach der Linken abwärts ziehenden Strasse zur Linken einen Reiter, einen andern, der sein Pferd führt, und ein paar Fussgänger. Unten eine Einfassungslinie. In der untern linken Ecke die Nummer 5.

Höhe der Platte 4″ 11‴, Breite 4″.

Es giebt ebenfalls Abdrücke vor der Nummer.

Nr. 7. Ein Cuirassier, mit einer Pickelhaube auf dem Kopfe, reitet von der Rechten nach der Linken, ziemlich von vorn

gesehen. Er scheint sein bäumendes Pferd wenden zu wollen. Den Carabiner hat er an der linken Seite hängen. In der Ferne rechts sieht man ein sich nach links hinziehendes Gemäuer, zu welchem ein-Weg von der linken Seite führt. Auf diesem Wege befinden sich zwei Reiter. Unten eine Einfassungslinie und links innerhalb derselben die Nummer 7.

Höhe der Platte 4″ 11‴, Breite 3″ 11‴.

Diese Suite gehört zu den frühesten Arbeiten des Künstlers und kömmt selten vor.

Nr. 8—13. Suite von 6 Bl. Reitergruppen.

Nr. 8. (1.) Ein Officier, im Profil gesehen, reitet im Schritt hart an einem zur Linken des Blatts befindlichen Baume hin. Mit der Rechten verkürzt er den Zügel. Hinter ihm folgt ein zweiter, fast von vorn gesehen, in einen Mantel gehüllt. Ein dritter hält im Mittelgrunde, nach rechts gerichtet, und spricht mit einem vierten entfernteren, von dem man nur die Büste sieht und hinter welchem man einen fünften wahrnimmt. Rechts im Vorgrunde liegen zwei Steine, auf deren grösserem die Nummer 1 angebracht ist. In der Marge links: G. Phil. Rugendas inv. et fec., rechts: P. El. Ridinger excud. A. V.

Höhe der Vorstellung 5″ 9‴, der Platte 6″ 2‴ knapp.

Breite der Vorstellung 4″ 9‴, der Platte 5″.

Ich kenne folgende verschiedene Abdrücke:

a) Aetzdruck vor der Nummer und vor der Schrift.

b) Aetzdruck, in der Marge links: Georg Philipp Rugendas Invent. et fecit., rechts: Jeremias Wolff excud. Aug. Vind. Unten in der Mitte: Cum Privil: Sac: Caes. Maj. und die Nummer 1 am oben bemerkten Orte.

c) Mit dem Grabstichel ausgeführt. Die Vorstellung hat dadurch an Rundung und Auseinandersetzung gewonnen, sieht nun aber kupferstecherisch aus. Der grosse Baum links, welcher im Aetzdruck mit einfacher Schraffirung auf der lichtern Seite überarbeitet ist und kleine, ganz weisse Stellen hat, ist mit einer zweiten Schraffirung überdeckt. Die Croupe des vordersten Pferdes ist bis an die Decke mit Linien überzogen, und die Schraffirungen, welche den Schatten etc. andeuten, sind zum Theil durch Punkte verschmolzen etc.

Auf diese folgen die oben beschriebenen Abdrücke. Spätere sind mir nicht bekannt.

Nr. 9. (2.) Ein Officier galoppirt in der Mitte des Vordergrundes von der Linken nach der Rechten. Hinter dem Pferde sieht man den mit Epheuranken bewachsenen Stamm eines Baums. Zur linken Seite dieses Officiers galoppirt ein zweiter, mehr von

vorn gesehen; er ist in einen Mantel gehüllt. In einiger Ferne folgen ihm sechs, nur theilweise sichtbare, Reiter, und im Hintergrunde rechts sieht man noch zwei andere. Die Nummer 2 findet man auf einem im Vorgrunde rechts liegenden Steine.

Die Namen des Künstlers und des Verlegers Ridinger wie auf vorigem Blatte.

Höhe der Vorstellung 5″ 9‴ reichlich, der Platte 6″ 1‴.
Breite „ „ 4″ 9‴, „ „ 4″ 11‴.

Ich kenne frühere Abdrücke mit der Unterschrift. Links: G. Philipp Rugendas Inv. et fec. In der Mitte, etwas tiefer: Cum Priv. Sac. Cæs. May: Rechts: Jerem. Wolff excud. Aug. Vind.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass es auch Aetzdrücke, wie bei vorigem Blatte sub a, und Aetzdrücke mit der Adresse von Wolff, wie sub b, gebe. Die Abdrücke, welche ich vor mir habe, sind mit dem Stichel ausgearbeitet.

Nr. 10. (3.) Ein Soldat im Cuirass reitet auf einem Pferde, dessen Schweif kurz abgestutzt ist, von der rechten nach der linken Seite im Schritte. Er beugt sich etwas auf die rechte Seite hinüber und spricht mit einem Reiter, der auf der linken Seite des Blattes sich befindet, von vorn gesehen wird und in Schatten gesetzt ist. Hinter ihm sieht man noch einen Reiter, welcher eine Pickelhaube auf dem Kopfe hat. Rechts geht ein Bauer, welcher ein Scheit Holz auf der linken Achsel und seinen Hut in der rechten Hand trägt, nach dem Mittelgrunde zu. In der rechten untern Ecke steht die Nummer 3, durch sich kreuzende Schraffirungen fast unbemerkbar geworden. Künstlername und Adresse des Verlegers in der Marge, wie auf dem ersten Blatte der Suite.

Höhe der Vorstellung 5″ 9‴, der Platte 6″ 1‴.
Breite „ „ 4″ 9‴, „ „ 4″ 11‴.

Es giebt wahrscheinlich, wie vom ersten Blatte dieser Suite, Aetzdrücke vor der Nummer und Unterschrift. Ich kenne folgende Verschiedenheiten:

a) Aetzdruck mit der deutlichen Nummer 3 und folgender Unterschrift. Links: G. Phil. Rugendas inv. et fec. In der Mitte: Cum Priv. Sac. Cæsar. Majest. Rechts: J. Wolff excud. Aug. Vind.

b) Abdruck der mit dem Stichel ausgeführten Platte. Die Wolken, welche im vorigen Abdrucke Schraffirungen hatten, welche ungleich ätzten, sind hier ganz weiss und nur das Blau der Luft ist mit Horizontallinien angegeben geblieben. Das vordere rechte Knie des ersten Pferdes, im Aetzdruck licht, ist mit Schraffirung überarbeitet, so auch ein Theil des Halses, des Bauches, der Croupe u. a. m. Unterschrift und Adresse, wie beim Abdruck a.

Nr. 11. (4.) Zwei gemeine Cavalleristen reiten im Schritte, etwas von vorn gesehen, von der Rechten nach der Linken. Derjenige, welcher dem Beschauer am nächsten ist, hat einen Hut auf dem Kopfe, der andere eine Mütze. Letzterer hat eine kurze Tabackspfeife in seiner Rechten. Im Mittelgrunde rechts nähern sich zwei andere Reiter, man sieht sie von vorn, von dem entferntesten derselben jedoch nur den Kopf sammt einem kleinen Theil der Brust. Hinter ihnen erhebt sich eine Felswand. Rechts unten in der Ecke die Nummer 4. In der Marge die Namen von Rugendas und Ridinger, wie auf dem ersten Blatte.

Höhe der Vorstellung 5″ 9—10‴, der Platte 6″ 1‴.
Breite " " 4″ 9‴ reichl., " " 5″ knapp.

Ich kenne von dieser Nummer noch folgende Abdrucksgattungen:

a) Aetzdruck vor der Nummer. Die Marge war abgeschnitten, doch glaube ich bestimmt annehmen zu dürfen, dass die Namen etc. noch fehlten.

b) Aetzdruck mit der Nummer 4. Unten links: Georg Phil. Rugendas inv. et fec. In der Mitte: Cum Priv. Sac. Cæs. Maj. Rechts: Jeremias Wolff excudit Aug. Vind.

c) Abdruck der mit dem Stichel vollendeten Platte. Die Figuren erscheinen kräftiger und runder. Der Hals des Pferdes, welches sich am nächsten am Rande links befindet, und der in den Aetzdrücken oben eine ganz weisse Stelle zeigt, ist überarbeitet. Das Licht am Boden des Vorgrundes ist gegen die Mitte des Blattes zu mit Schraffirungen gemildert etc. Schrift wie bei b.

Nr. 12. (5.) Ein links stehender Soldat in einem Rocke, Strümpfen und Schuhen spricht, den linken Arm emporhebend, mit einem ihm gegenüber, im Profil nach links gewendet, stehenden Reiter, der einen Cuirass um hat. Ein Theil dieses Reiters und das Vordertheil seines Pferdes wird durch die Figur eines andern Reiters verdeckt, welcher aus dem Vorgrunde gegen die Rechte hinreitet, fast von hinten gesehen wird, den Kopf nach dem sprechenden Fusssoldaten wendet und den rechten Arm auf die Hüfte stützt. In einer Vertiefung des Mittelgrundes sieht man links zwei, rechts einen Reiter, grösstentheils durch die Figuren des Vorgrundes verdeckt. Rechts in der untern Ecke die Nummer 5. In der Marge dieselbe Schrift, wie im ersten Blatte.

Höhe der Vorstellung 5″ 11‴, der Platte 6″ 1‴.
Breite " " 4″ 10‴, " " 5″.

Hievon kenne ich folgende Abdrucksgattungen:

a) Aetzdruck vor der Nummer und vor der Unterschrift.

b) Aetzdruck mit der Nummer. Links unten: G. Phil. Rugendas inv. et fec. In der Mitte: Cum Privil. Sac. Cæs. Mayest. Rechts: J. Wolff excud. Aug. Vind. Gegen den Abdruck a gehalten, schien mir, als sei hie und da etwas mit dem Stichel, behufs besserer Auseinandersetzung, nachgeholfen.

c) Abdruck der mit dem Stichel ausgearbeiteten Platte. Die Wolke, welche im Aetzdrucke Schattirungen hat, ist ganz weiss. Der Boden zunächst an der untern Einfassungslinie ist mit einer Schraffirung schattirt, während im Aetzdrucke ein schmaler Lichtstreif der Einfassung entlang bis zur Mitte hinläuft. Schrift wie beim Abdruck b.

Nr. 13. (6.) Ein Officier galoppirt vorn in der Mitte des Blattes nach der rechten Seite hin. Er beugt sich nach der linken hinüber, so dass man seinen Oberkörper fast von hinten sieht, spricht mit seinem Gefolge und deutet mit seiner Rechten gegen den Beschauer. Unmittelbar hinter ihm gehen zwei Füsiliere im raschen Schritt; der eine macht dieselbe Handbewegung, wie der erwähnte Officier. Vom Mittelgrunde her kommen links zwei Reiter herbei; der vorderste, welcher einen Cuirass umgeschnallt hat, hebt die rechte Hand im Gespräche mit dem Officier empor. Rechts reitet ein Soldat auf einem Stutzschwanze neben einem schiefgewachsenen Baume in einer Vertiefung. Die Nummer 6 befindet sich rechts in der untern Ecke. Die Schrift wie unter dem ersten Blatte der Suite.

Höhe der Vorstellung 5″ 10‴ knapp, der Platte 6″ reichl.
Breite „ „ 4″ 9‴, „ „ 5″.

Ich kenne folgende Abdrucksgattungen noch:

a) Aetzdruck mit der Nummer 6 und den Unterschriften. Links: Georg Philipp Rugendas invent. et fec. In der Mitte, etwas tiefer: Cum Privil. Sac. Cæs. Maj. Rechts: Jeremias Wolff excud. Aug. Vind.

b) Mit dem Stichel ausgeführt. Die Wolke, welche gegen die Rechte emporsteigt, ist ganz weiss; im Abdrucke a ist ihr oberer, an die blaue Luft anstossender Theil dunkel. — Die Strümpfe und Schuhe der Fusssoldaten, welche im ersten Abdrucke zum Theil weiss sind, sind hier mit Taillen in Schatten gesetzt etc. Die Schrift wie bei a.

Ohne Zweifel existiren auch Abdrücke vor Nummer, Namen, Adresse und Privilegium.

Die Abdrücke vor der Ueberarbeitung mit dem Stichel sind selten und werden, wenn schon sie den spätern an guter Wirkung nachstehen, dennoch mehr geschätzt, indem sie die Arbeit des Rugendas ohne Einmischung einer fremden Hand zu erkennen geben.

B) Blätter in Querform.

Nr. 14—19. Suite von 6 Bl. Figuren mit Pferden, die „Capriccj“ genannt.

Nr. 14. (1.) Ein rechts auf einem Brunnentroge sitzender Mann lässt sein links stehendes Pferd saufen. Gegen die Rechte sieht man im Vorgrunde einen länglichen Stein mit der Inschrift: Capricci di Giorgio Filippo Rugendas., und rechts unten in der Ecke: 1698. In der Marge unten folgende Adresse: Jeremias Wolff Excudit Aug. Vind. Cum Priv. Sac. Caes. Maj. (Die Nummer 1 nach Maj.)

Breite der Vorstellung 3″ 9‴, der Platte 4″ 1‴.
Höhe „ „ 3″ 1‴, „ „ 3″ 4‴ reichlich.

Nr. 15. (2.) Ein Mann befestigt den Packsattel seines Saumrosses. Es steht gegen die Rechte zu, nach der Linken gerichtet. Auf letzterer Seite sieht man in kleiner Entfernung einen andern Mann bei zwei zur Bepackung des Saumthieres bestimmten Körben, deren einen er mit beiden Händen ergreift. In der Marge rechts steht, verkehrt geschrieben: . . . Rugendas . . . . . fecit A⁰ 1696. Die Buchstaben vor dem Namen Rugendas und die bis zum fecit folgenden Worte sind nicht geätzt.

Breite der Vorstellung 9″ 3‴, der Platte 3″ 11‴.
Höhe „ „ 3″ 1‴, „ „ 3″ 3‴.

Nr. 16. (3.) Man sieht zur Rechten des Vorgrundes einen Reiter, dessen Pferd nach der Linken gekehrt ist; er wendet sich zu einem zweiten, der neben ihm, jedoch etwas weiter zurück, hält; beide sind im Gespräche begriffen und gesticuliren mit der Linken. Links vorn der Stamm eines Baumes. Im Mittelgrunde nimmt man am Fusse einer Erderhöhung einen stehenden Mann wahr, der mit einem sitzenden spricht.

Breite der Vorstellung 3″ 9‴, der Platte 4″ reichlich.
Höhe „ „ 3″ 2‴ knapp, der Platte 3″ 4‴.

Nr. 17. (4.) Links vorn steht, etwas von hinten gesehen, ein Bauer mit umgehängter Tasche und Kürbisflasche; er spricht mit einem Wanderer, der einen Mantel über die Achsel geworfen hat und einen Stab in der Hand hält. Vor ihnen steht, im Profil nach der Rechten gerichtet, ein Pferd mit einem Tragesattel. Von der Linken zieht sich ein niedriges Gemäuer nach der Rechten hin, wo sich ein Felsen erhebt. (Die Nummer 4 in der Marge rechts unten.)

Breite der Vorstellung 3″ 9‴, der Platte 4″.
Höhe „ „ 3″ 1‴ reichl., der Platte 3″ 4‴.

Nr. 18. (5.) Fast in der Mitte des Vorgrundes hält ein Reiter; sein fast von hinten gesehenes Pferd ist nach rechts

gewendet; er selbst wendet sich nach der Linken und spricht mit einem herzukommenden Landmann, dessen beladenes Saumross, von vorn gesehen, zur Rechten steht. Im Mittelgrunde ein Theil der römischen Stadtmauer mit der Pyramide des Cestius.

Breite der Vorstellung 3″ 9‴, der Platte 4″.
Höhe „ „ 3″ 1‴ reichl., der Platte 3″ 3‴.

Nr. 19. (6.) In der Mitte des Vorgrundes steht ein Bauer, der sein Pferd mit der Rechten am Zaume hält, und mit einer Weibsperson spricht, welche rechts neben einem Ziehbrunnen sitzt. In einiger Entfernung zieht sich eine Mauer auf einer Anhöhe gegen die linke Seite hin. (Die Nummer 6 rechts unten in der Radirung.)

Breite der Vorstellung 3″ 9‴, der Platte 4″.
Höhe „ „ 3″ 1‴ reichl., der Platte 3″ 3‴.

Es giebt Abdrücke dieser Suite mit Nummern. Ich habe nur Nr. 15, 16 und 18 vor mir; auf dem ersten und letzten Blatte befinden sich die Nummern 2 und 5 in der rechten untern Ecke der Vorstellung, auf Nr. 16 unter der Vorstellung in der rechten Ecke unten.[1]) Diese Suite ist selten und gehört zu dem Schönsten, was man von des Künstlers Nadel besitzt.

Nr. 20—27. Suite von 8 Bl. Reiter und Pferde.

Nr. 20. (1.) Ein Cavallerist galoppirt, ziemlich von vorn gesehen, gegen die Linke des Vorgrundes zu; ihm folgt ein zweiter galoppirender Reiter, der zum Theil durch ein im Vorgrunde rechts befindliches Gemäuer verdeckt ist. Im Mittelgrunde nimmt man einige andere Reiter, im Hintergrunde links auf einer Anhöhe eine Ruine mit einem grossen Thurme wahr. Auf einem grossen Quader im Vorgrunde rechts liest man folgenden Titel: Diversi Pensieri fatto per Giorgio Filippo Rugendas Pittore. Aug. Vind : 1699. Jeremias Wolff excudit Cum Privilegio Sac : Cæsar : Maiest. Rechts unter der Vorstellung die Nummer 1.

Breite der Vorstellung 5″ reichl., der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″, „ „ 4″ 4‴ knapp.

Nr. 21. (2.) Hinter einem nach links gerichteten Pferde steht ein Mann, der mit dessen Geschirr beschäftigt zu sein scheint. Hinter dem Pferde steht ein Officier, welcher das Gesicht nach einem Reiter richtet, der in einiger Entfernung gegen die Linke zu hält und im Gespräche mit ersterem die Rechte ausstreckt. Rechts zieht sich eine Mauer hin, an welcher die

1) Auch giebt es von dem ersten Blatte (Nr. 14) Exemplare mit der Veragsnummer 57.

Vorderseite eines Hauses mit einem breiten Fenster angebracht ist; die übrigen Wände fehlen, an der Rückseite befindet sich eine Verdachung. Links in der Ferne reitet ein Reiter eine Mauer entlang, an welche sich ein Gebäude anschliesst. Rechts unter der Vorstellung die Nummer 2. Links: J. Wolff exc. C. P. S. C. M.

Breite der Vorstellung 5″ 1‴ knapp, der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″, der Platte 4″ 4‴ reichl.

Nr. 22. (3.) In der Mitte des Blattes sieht man vorn einen Reiterofficier, dessen Pferd sich zum Galopp hebt. Er spricht mit einem andern Reiter, welcher, mehr zur Linken, im Schritt herbeireitet und fast von vorn gesehen wird. Im Mittelgrunde links eine Ruine, rechts ein Esel, der von seinem Reiter und einem nachfolgenden Fussgänger angetrieben wird. Rechts unter der Vorstellung die Nummer 3. Links: J. Wolff exc. Cum Priv. Sac. Cæc. Maj.

Breite der Vorstellung 5″, der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″, „ „ 4″ 3‴ reichl.

Nr. 23. (4.) Ein Officier kömmt von der rechten Seite hergeritten; er hält sein Pferd an, um mit einem Bauer zu sprechen, der zur Linken neben einem Baume bei seinem Rosse steht und den Hut abnimmt. Im Mittelgrunde sieht man einige Reiter. Rechts unter der Vorstellung die Nummer 4. Zur Linken: J. Wolff exc. Cum Priv. S. C. M.

Breite der Vorstellung 5″, der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″ reichl, der Platte 4″ 4‴.

Nr. 24. (5.) Ein Bauer führt sein Pferd von der Linken vorwärts nach der Rechten und wendet den Kopf nach einem rechts haltenden, fast von hinten gesehenen Reiter, der sich seinerseits auch umwendet, um mit ersterem zu sprechen. Links im Mittelgrunde ein Saumthier mit seinem Führer in der Nähe eines Aquäducts, bei welchem man noch einige andere Figuren bemerkt. Die Nummer 5 rechts unten in der Marge; links: J. Wolff exc. Aug. Vind. Cum Priv. S. C. M.

Breite der Vorstellung 5″ reichl., der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″ „ „ 4″ 4‴.

Nr. 25. (6.) Von der Rechten her reitet ein Officier im Vorgrunde auf einem nach der Linken führenden Wege; zwei Reiter folgen ihm, deren einer den andern mit ausgestreckter Rechten auf irgend einen Gegenstand aufmerksam macht. Im Mittelgrunde links sieht man die Ruine eines grossen Gebäudes, durch dessen Thorbogen eine Strasse führt, auf welcher beladene Maulthiere ziehen. Unter der Vorstellung rechts die Nummer 6. Links: J. Wolff exc. Cum Priv. S. C. M.

Breite der Vorstellung 5″, der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″ „ „ 4″ 4‴.

Nr. 26. (7.) Zwei Bauern zu Pferd sind im Gespräche begriffen; der eine steht, die Rechte erhebend, auf der linken Seite, von vorn gesehen, der andere hält in der Mitte des Blattes; er und sein Pferd sind im Profil gegen die Linke gerichtet. In einiger Entfernung sieht man rechts ein Haus mit daranstossender Mauer, ein Graben zieht sich vor demselben im Halbzirkel herum. Am Rande des Grabens befindet sich ein Reiter, ein Hund und drei andere Figuren. Rechts unter der Vorstellung die Nummer 7. Links: J. Wolff excud. Cum Priv. Sac. Cæs. Maj.

Breite der Vorstellung 5″ 1‴, der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″, „ „ 4″ 4‴.

Nr. 27. (8.) Ein Mann zu Pferd, fast von vorn gesehen und etwas nach rechts gewendet, hält ein gesatteltes Pferd beim Zaume, welches auf der linken Seite des Blattes steht und im Profil nach rechts sieht. Neben einem Baume, der zur Rechten sich erhebt, liegt ein Felsstück. In der Marge rechts die Nummer 8. Links: J. Wolff exc. Cum Priv. Sac. Cæs. Maj.

Breite der Vorstellung 5″, der Platte 5″ 3‴.
Höhe „ „ 4″ 1‴, „ „ 4″ 4‴.

Es giebt Exemplare mit der Verlagsnummer 58 auf dem ersten Blatte. Spätere Abdrücke mit: J. Elias Ridinger exc. statt Wolff. Die Platten sind in neuester Zeit in Besitz der Herzberg'schen Kunsthandlung zu Augsburg gekommen. Diese hat unter Ridinger's Adresse die folgende setzen lassen: Augsburg bei Herzberg 1824. Die alte Verlagsnummer 58 fehlt auf den neuen und den Ridinger'schen Abdrücken. Unter den modernen Abdrücken zeigen sich nur die Platten 3, 4 und 7 kräftig. Später wurde die Herzberg'sche Adresse wieder herausgenommen.

Nr. 28—30. Die Reitergefechte.

Nr. 28. Ein im Vorgrunde des Blattes von der Linken im Carriere heransprengender Reiter hat seinen in gleicher Richtung reitenden Gegner mit der Linken am Halse gepackt, sucht ihn von seinem bäumenden Gaule rücklings herabzureissen und holt mit dem Schwerte zum Hiebe aus. Hinter dieser Gruppe liegt ein Pferd und ein todter Reiter am Boden. Im Mittelgrunde zu beiden Seiten der Gruppe hitziges Gefecht der Cavallerie.

Links unter der Vorstellung die Nummer 1 und in der Mitte die Nummer 12.

Breite der Vorstellung 6″ 11″, der Platte 7″ 1‴.
Höhe „ „ 5″ 3‴ knapp, „ „ 5″ 6‴.

Nr. 29. Ein Reiter, der den Hut verloren hat, galoppirt von der Rechten nach der Linken zu und drückt sein Pistol auf einen Cuirassier ab, der im Carriere aus dem Vorgrunde nach der Linken hinjagt, den Degen schwingt und durch eine Wendung des Oberleibes dem Schusse auszuweichen sucht. Rechts erhebt sich eine Anhöhe, auf deren Gipfel Reiter auf einander feuern; ein lediges Pferd entflieht. Am Fusse dieser Anhöhe und im Mittelgrunde links Getümmel und kämpfende Reiterei. Links unter der Vorstellung die Nummer 2. Rechts: J. Wolff excudit Aug: Vind.

Breite der Vorstellung 7″.
Höhe „ „ 5″ 4‴ knapp.

Nr. 30. Von der Linken des Vorgrundes jagen mehrere Reiter im gestreckten Galopp nach dem Mittelgrunde rechts hin. Der vorderste dieser Reiter bleibt zurück, er hat keine Waffe in der Hand; der zunächst folgende schwingt das Schwert. Ueber dieser Gruppe ragt eine Standarte hervor. Zur Rechten im Mittelgrunde kämpfen Reiter am Fusse eines Hügels, über welchen hinweg die geschlagene Partei in der Ferne flieht. Links unter der Vorstellung die Nummer 3.

Breite der Vorstellung 6″ 10‴.
Höhe „ „ 5″ 3‴ knapp.

Diese drei Blätter, in der Manier wie die Suite Nr. 1—7 radirt, sind ungemein selten.

Nr. 31—36. Scenen aus der Belagerung der Stadt Augsburg im Jahre 1703.

Nr. 31. (1.) Generale der französisch-bayerischen Armee, von Adjutanten begleitet, deren einer die Ordre eines der erstern mit entblösstem Haupte empfängt, reiten im Vorgrunde des Blattes von der Linken nach der Rechten hin; in kleiner Entfernung kömmt ihr Gefolge, unter welchem sich ein Husar befindet und ein Trupp Cuirassiere, vom Mittelgrunde nach. Rechts reiten zwei mit einander sprechende Officiere dem Mittelgrunde zu, in welchem ein Cuirassierregiment nach der Linken hinzieht. In weiterer Entfernung fahren Munitionswagen, von Reiterei escortirt; mehrere Gruppen von Infanteristen scheinen mit Vorbereitungen zum Lagern beschäftigt. Links in der Ferne bemerkt man die Lagerlinien; die Stadt Augsburg bildet den grössern Theil des Hintergrundes.

Unter der Vorstellung links in zwei Zeilen: Augustâ Vind. ab exercitu . . . . . . moenibus coeperunt. Darunter: Georg Philipp Rugendas Pictor del. et fecit. In der Mitte die Nummer 1 über einem Abtheilungsstriche, unterhalb desselben: Cum Privilegio

S. C. Majestatis. Rechts in zwei Zeilen: Augſburg wird von der Franzöſ.-Bayriſchen Armee belagert, und mit approchiren gegen der Statt der Anfang gemacht &. Darunter: Jeremias Wolff excudit Aug. Vind.

Breite der Vorstellung 14″ 2‴, der Platte 14″ 6‴.
Höhe „ „ 8″ 3‴ reichl., „ „ 9″ 1‴.

Ich kenne zweierlei Abdrucksgattungen mit dieser Unterschrift und Adresse. Die ersten sind Aetzdrücke. In den zweiten Abdrücken erscheint die Platte im Vorgrunde, in den grössern Figuren desselben, so wie des Mittelgrundes, mit dem Stichel überarbeitet. Hiedurch ist mehr Rundung, Ton und Absonderung von den entfernteren Partien bewirkt worden, aber auch die Freiheit der malerischen Nadel grossen Theils verloren gegangen. (Ich fand auch einen Aetzdruck vor aller Schrift.)

Nr. 32. (2.) Mehrere Officiere reiten im Vorgrunde, von der Linken nach der Rechten hin, auf welch' letzterer Seite drei Leute bei einer Mauer beschäftigt sind, deren untern Theil zu zerstören und den Schutt bei Seite zu werfen. Im Mittelgrunde rechts sieht man das Wertachbrucker Thor, daneben eine minirte Bastei, welche angezündet ist, einen Theil der Stadtmauer und über dieselbe vorragende Gebäude. Gegenüber, in der Mitte des Blattes, sieht man eine lange Reihe von Zuschauern, weiter links eine Kutsche mit Cavallerieescorte, welche eine Anhöhe hinauf fährt.

Links unter der Vorstellung in zwei Zeilen: Propugnaculum ad portam . . . . . . pyrij adhibitâ dejicitur. Darunter der Künstlername, wie bei vorigem Blatte. In der Mitte die Nummer 2, darunter: Cum Privil. Sac. Cæs. Majest. Rechts in drei Zeilen: Die Paſtey nechſt dem Wertachbrugger Thor zu Augſburg, der Bakofen genannt, wird von denen„ Franzoſen minirt, auch mit holtz unterlegt, und theils angezūdt, theils durch die gemachte Mine geſprengt &. Unten die Adresse, wie bei vorigem.

Breite der Vorst. 14″ 2‴, der Pl. 14″ 7—9‴. (Oben schmäler.)
Höhe „ „ 8″ 2‴, „ „ 9″ 3‴.

Hievon kenne ich zweierlei Abdrucksgattungen, nämlich Aetzdrücke und solche, worin der Vorgrund und dessen Figuren, wie im vorigen Blatte, mit dem Grabstichel bearbeitet„ erscheint. In dem Worte der deutschen Unterschrift: „angezūdt, ist der, das fehlende n ersetzende Querstrich über das u gesetzt.

Nr. 33. (3.) Aus der Ferne, von einer Anhöhe rechts herab, kömmt ein Zug von Artillerie unter zahlreicher Bedeckung, erst von der Rechten zur Linken, und von da wieder gegen die rechte Seite fahrend, gegen den Vorgrund des Blattes zu gefahren; eine

mit sechs Pferden bespannte Kanone hält an der Spitze des Zuges. Ein auf dem hintersten Sattelpferde sitzender Fuhrknecht sieht nach der Kanone zurück. Ein paar Officiere zu Pferde sind rechts vorn im Gespräche begriffen, zwei Füsiliere gehen bei dem einen derselben vorüber. Ganz vorn, gegen die Mitte hin, steht ein Bauer, den man vom Rücken sieht, und spricht mit einem sitzenden Soldaten, der den linken Schuh ausgezogen hat, um ihn von hineingefallenem Sande zu leeren.

In der Marge unter der Vorstellung links in zwei Zeilen: Ænea varij generis .... longâ serie avehuntur. Darunter der Künstlername wie auf vorigen zwei Blättern. In der Mitte die Nummer 3. Darunter: Cum Privilegio S. C. Majestatis. Rechts in zwei Zeilen: Alles groſſe und kleine Geschütz wird ſamt andern Zahlreichen Kriegs Geräthshafften von denen Bayern aus dem Augſburgiſchen Zeughaus hinweggenom̃en, und nacher Mönchen abgefürt &. Darunter obige Adresse.

Breite der Vorstellung 14″ 2‴, der Platte 14″ 6‴.
Höhe „ „ 8″ 3‴, „ „ 9″ 3‴.

Auch von diesem Blatte kenne ich Aetz- und mit dem Stichel bearbeitete Drücke. Indess hat Rugendas bei dieser Platte das Scheidewasser in grösserer Abstufung als bei der vorhergehenden wirken lassen, daher die Nachhülfen mit dem Grabstichel minder bedeutend sind. Als Unterscheidungszeichen mag man den Schlagschatten betrachten, welchen der rechte Schenkel des den Schuh ausleerenden Soldaten an die Erderhöhung wirft, die ihm zum Sitze dient. In diesem bemerkt man bei den zweiten Abdrücken einige kräftige, von der Rechten oben etwas gegen die Linke abwärts geführte Grabstichelstriche, welche in den ersten Abdrücken fehlen. (Es giebt Aetzdrücke vor aller Schrift.)

Nr. 34. (4.) Im Vorgrunde des Blattes sind mehrere Arbeiter an einer langen Faschine beschäftigt. Diesseits derselben reitet ein Officier gegen die linke Seite zu, jenseits derselben reiten zwei andere gegen die rechte. Links über einer zum Theil niedergerissenen Mauer ragt ein Erdwall empor, auf welchem man drei Karrenschieber und andere Arbeiter sieht. Rechts im Mittelgrunde sind noch mehrere Leute mit Anfertigung und Wegschaffung von Faschinen beschäftigt, und von einem vierspännigen Wagen werden die hiezu benöthigten Materialien abgeladen. In der Ferne Gemäuer mit einem Thor in einer Bresche, zwei für die Schanzarbeiter bestimmten Brücken und eine Kirche.

Links unter der Vorstellung in drei Zeilen: Cœmeterio Evangelicorum . . . juri extruunt. In der Mitte die Nummer 4. Unten: Cum Privileg. Sac. Cæs. Majest. Rechts in drei Zeilen: Der Evangel. Gottsaker zu Augſpurg wird ſamt denen nechſt

herumbſtehenden burgerhäuſern und Gärten von den Franzoſen umb- und niedergeriſſen, und allda ein Fort oder Citadell zur Sicherheit der Beſazūg ſowohl, als auch zum Schreken der burgerſchafft auferbaut &.

Links unten der Künstlername, rechts die Adresse wie bei dem vorigen Blatte.

Auch diese Platte hat beträchtliche Nachhülfen mit dem Stichel erlitten, an welchen man die zweiten Abdrücke leicht von den ersten Aetzdrücken unterscheidet. Bedürfte es noch eines besonderen Kennzeichens, so untersuche man den Erdboden im Vorgrunde, jenseits der zwei grossen Steine und dem daneben befindlichen Reiserbüschel, welche nebst dem Boden dunkel gehalten sind. In den Aetzdrücken sieht man eine ziemlich lichte, jedoch mit Nadelarbeiten meist überdeckte Stelle; in den zweiten Abdrücken sind diese Nadelstriche nicht mehr vorhanden; man findet einige Spuren ihrer Austilgung, übrigens einen weissen Lichtstreifen, der bis gegen das Knie eines einen Ast behauenden Arbeiters hinläuft.

Nr. 35. (5.) Zwei Colonnen der französisch-bairischen Armee ziehen rechts in der Ferne in halber Höhe und am Fusse eines Berges hin, auf dessen Gipfel ein mit Mauern umgebener Ort liegt, welcher eine Kirche hat. Ein Reiterregiment kömmt rechts in der Ebene herab, die an der Spitze Reitenden haben Stangen und anderes Lagergeräthe bei sich. Beladene Saumthiere sind ihnen vorangegangen. Alle diese Züge richten sich nach dem links in der Ferne ausgebreiteten Augsburg hin. Im Vorgrunde links sieht man mit Koffern und Anderem bepackte Maulthiere, auf deren einem eine Weibsperson sitzt. Ein Reitknecht mit einem Handpferde folgt ihnen. Hinter letzterem stehen ein paar im Gespräche begriffene Soldaten. Ein mit zwei Felleisen, Reiterstiefeln, Heubündeln und einem Brette beladenes Pferd kommt rechts vorn herab, sein Führer geht voran und hat einen Säbel an der Seite.

Links unter der Vorstellung in zwei Zeilen: Gallo-Bavari à Cæsare . . . . fugâ petunt. In der Mitte die Nummer 5. Darunter: Cum Privileg. Sac. Cæs. Majest. Rechts in drei Zeilen: Die Franzöſiſche und Bayriſche Armeen, ſo von den Keyſerlichen und Allijrten auf dem Schellenberg aus ihren gemachten Retranchementen geſchlagē worden, nehmen über halſz und Kopf die flucht auf Augſſpurg zu.

Links und rechts Künstlername und Adresse wie oben.

Ich kenne nur die Abdrücke der mit dem Grabstichel bearbeiteten Platte; indessen ist nicht zu bezweifeln, dass auch Aetzdrücke, wie von der vorhergehenden, existiren werden.

Nr. 36. (6.) Im Vorgrunde sind einige Cavalleristen beschäftigt, das abgeschnittene Getreide in ein grosses Gebinde zu bringen, um ein Pferd damit zu beladen, andere Reiter haben ihre Gaule schon auf ähnliche Weise belastet und reiten in verschiedenen Richtungen weg; gegen die Rechte sieht man drei Officiere unter ihnen. In einer Ebene, die sich links gegen die Stadt Augsburg hinzieht, wimmelt es von auf gleiche Art beschäftigten Gruppen; rechts ist die Aussicht durch eine felsige Anhöhe beschränkt.

Unter der Vorstellung links in zwei Zeilen: Pabulatores hoſtici .... comportantq' in caſtra. In der Mitte die Nummer 6. Darunter: Cum Privileg. Sac. Cæs. Majest. Rechts in zwei Zeilen: Die feindliche Fouragierer ſchneiden weit und breit die noch unzeitige Feldfrüchten ab, und führen ſie in das Lager.

Name des Künstlers und Adresse wie bei den vorigen fünf Blättern.

Ausser einem Aetzdrucke vor aller Schrift kenne ich Aetzdrücke mit angegebener Unterschrift und Abdrücke der mit dem Stichel mehr ausgeführten Platte. Letztere erkennt man leicht. Als Unterscheidungszeichen kann das Getreidebündel dienen, welches auf dem Pferde liegt, das im Vorgrunde rechts, fast im Profil, nach der Linken zuschreitet. Der beleuchtete unterste Theil dieses Bündels, unter dem Maule des Pferdes sichtbar, ist da, wo er an die Croupe des von hinten zu sehenden Officierpferdes angrenzt, hell gehalten (in den Aetzdrücken), aber in den überarbeiteten Abdrücken mit Strich an Strich bedeckt, so dass sich das Maul des Pferdes im Hellen davon abhebt.

Es giebt spätere Abdrücke dieser Suite, welche die Adresse des Joh. Georg Hertel führen.

Dieses sind die radirten Arbeiten des G. P. Rugendas, welche ich kenne und sämmtlich auch besitze. Wenn schon Joh. Casp. Füessli in seiner Lebensbeschreibung des G. P. Rugendas erzählt, dass er 38 radirte Blätter dieses Meisters besitze, so vermuthe ich dennoch, es möge ein Schreib- oder Druckfehler in dieser Angabe untergelaufen und eine 8 statt 6 gesetzt worden sein. Denn nicht nur habe ich trotz aller Bemühung nicht mehr als vorstehend beschriebene 36 radirte Blätter auftreiben, sondern auch nirgends eine Nachweisung der an der Summe von 38 abgehenden 2 Blätter auffinden können.

Unter diesen 36 Blättern sind Nr. 28—30 und Nr. 1—7 die frühesten Arbeiten des Rugendas; ihnen folgen die Suiten Nr. 14—19, Nr. 20—27. Die Suite Nr. 8—13 und die grossen Blätter Nr. 31—36 scheinen aus ein und derselben Periode herzurühren und machen seine letzten Nadelarbeiten aus.

Ich gehe nun zu denjenigen seiner Schwarzkunstblätter über, welche ich für seine besten Leistungen in dieser Manier halte.

II. Blätter in Schabemanier.

A) Ueberhöhte Blätter.

Nr. 1—8. Die verschiedenen Chargen der Reiterei sammt dem Zueignungsblatt.

Nr. 1. Das Zueignungsblatt. Auf einem Piedestale liegt ein mit Federn geschmückter Helm, ein Ringkragen, Armschienen, Cuirass und Beinschienen, unten ein Sattel sammt Decke, Pistolenhalfter und Carabiner. Quer am Piedestale lehnt eine Standarte. Von oben fällt rechts ein zurückgeschobener Vorhang herab, links sieht man auf eine Anhöhe hinaus, hinter welcher Reiterei heraufzieht.

An dem Piedestale ist die italienische Zueignung der Suite an den k. k. Siegel- und Steinschneider Joh. Michael Hoffmann in 15 Zeilen angebracht. Sie lautet folgendermassen:

Al molto Ill.re Sig.re Il Sig.re Gio . Michaele Hoffmann Intagliator di Sigilli , Pietre e Stampe di Sua Maestà Cesarea Molto Ill.re Sig.re Ricordandomi delle molte Cortefie da Lei riceuute, vengo con animo riconofcente à prefentarle queste poche Carte primitie di questo mio Studio; pregandola di gradirle come tante teftimonianze della mia obligatifs.ma divotione : et humilifsimam.te mele dedico di V. S. molto Ill.re Humilisf.mo e divotiss.mo Giorgio Filippo Rugendas. Im gemauerten Fusse: Giorgio Filippo Rugendas Inv : Sculpsit . [1]) Klauber Cath : excud . Aug . Vind . 1.

Die Vorstellung reicht auf den vier Seiten bis an den Rand der Platte, welche 9″ 2‴ hoch und 6″ 2‴ breit ist.

Ich besitze einen Abdruck vor aller Schrift. Obenbeschriebener Abdruck ist von der zweiten Adresse; die früheren Abdrücke mit der Schrift haben die eigene Adresse des Rugendas. [2])

Nr. 2. Der Trompeter. Zwei Trompeter reiten im Vorgrunde nebeneinander von der linken nach der rechten Seite des Blattes hin, wo sich ein Baumstamm erhebt. Der vorderste von beiden Trompetern reitet einen Schimmel und richtet sein Instrument

---

1) In den ersten Abdrücken nach Sculpsit: et Excudit.

2) Von dieser Suite habe ich nun auch eine 3. Ausgabe gefunden, es ist diejenige von Christian Rugendas. Auf dem ersten Blatte steht nach dem Worte Sculpsit: Christiano Rugend: excud: Aug: Vind. Auf den folgenden Bl. steht derselbe als Verleger, statt der Gebrüder Klauber.

gegen den Beschauenden. Links in der Ferne sieht man ein paar beladene Maulthiere. Die Vorstellung reicht oben und neben bis an die Ränder der Platte; unten ist, wie auch bei allen folgenden, eine Marge. In der Mitte derselben steht: Trompetta. Links unten: G. F. Rugendas . inv . Sc. [1]) Rechts unter der Vorstellung die Nummer 2 und unten: Klauber Cath. excud. Aug. Vind.

Höhe der Pl. 9″ 3‴, der Vorst. 8″ 5‴, Breite der Pl 6″ 2‴.

Die frühern Abdrücke sind, wie auch bei allen folgenden Platten, ohne die Klauber'sche Adresse, und mit: et . exc. nach dem abgekürzten Worte Sculpsit.

Nr. 3. Der General. Dieser sprengt auf einem feuerigen Rappen von der Rechten her im Vorgrunde nach links. Er ist geharnischt, hat eine grosse Perrücke auf dem Kopfe und den Commandostab in seiner Rechten. Links in einiger Entfernung reiten zwei gemeine Cavalleristen. Im Mittelgrunde sieht man den Zug eines Reiterregiments. In der Marge: Generale d'Armata. Links unten: Giorgio Filippo Rugendas, inv. Sc. [2]) Rechts unter der Vorstellung die Nummer 3 und unten: Klauber Cath. excud. Aug. Vind.

Höhe der Pl. 9″ 2‴, der Vorst. 8″ 4—5‴, Br. der Pl. 6″ 2‴.

Nr. 4. Der Hauptmann. Er sitzt auf einem dunkeln, sich bäumenden Pferde, das man, nach der Rechten gerichtet, beinahe von hinten sieht. Er hat einen Federhut auf der Perrücke, Brust, Rücken und Arme sind geharnischt, um den Leib trägt er eine Schärpe. Vorn links liegt eine Pickelhaube, rechts ein Schwert und eine Pistolenhalfter. Im Mittelgrunde rechts in einer Vertiefung sind drei Reiter; einer derselben, von dem man nur den obern Theil sieht, trägt die Standarte; links im Hintergrunde ein Brand.

In der Marge: Capitanio di Cavalleria. Links unten die Klauber'sche mehr erwähnte Adresse; rechts die Nummer 4 und G. F. Rugendas Inv. Sculpsi [3])tl

Höhe der Vorst. 8″ 5‴, der .. 9″ 1‴, Breite der Pl. 6″ 2‴.

Nr. 5. Der Lieutenant. Im Vordergrunde links galoppirt dieser Officier auf einem Mohrenkopfe nach der Rechten zu. Man sieht ihn fast von vorn. Er trägt einen Federhut auf der Perrücke und einen Cuirass. Hinter ihm stehen in einer Vertiefung zwei gemeine Reiter. Ein Officier, von hinten gesehen, hält rechts im Mittelgrunde auf einem dunkeln Pferde und sieht

1) In den ersten Abdrücken: et exc.
2) In den ersten Abdrücken: et exc.
3) In den ersten Abdrücken: et excudit.

ein Reiterregiment vorbeiziehen. In der Marge: Tenente. Unten links die Adresse, rechts die Nummer 5 und unten: G. F. Rugendas del : Sculpsit.[1])

Höhe der Vorst. 8" 4"', der Pl. 9" 1"', Br. der Pl. 6" reichl.

Nr. 6. Der Cornet. Pferd und Reiter sind nach der Linken gewendet, letzterer trägt unter dem Federhute eine grosse Perrücke und über dem Brustharnisch ein Bandelier, woran die Standarte in halber Höhe befestigt ist. Er hält sein Pferd an. Rechts im Mittelgrunde reitet ein Officier dem Vorgrunde zu, links galoppiren ein paar Gemeine in gleicher Richtung, in der Ferne noch drei Reiter. Diese Figuren sieht man nur theilweise.

In der Marge: Cornetta. Links unten: Giorgio Filippo Rugendas, inv. sculpsit.[2]) Die Nummer 6 und die Klauber'sche Adresse zur Rechten.

Höhe der Vorstellung 8" 6"' knapp, der Platte 9" 1—2"', Breite der Platte 6" 1"'.

Nr. 7. Der Corporal. Man sieht ihn fast von vorn, im Cuirass mit Armschienen, Halsbinde mit langen vom Winde bewegten Zipfeln, den Carabiner an der Seite und das Schwert in der Hand. Sein Pferd geht im Schritt nach rechts. Ihm folgt in einiger Entfernung links ein anderer Reiter; weiter zurück und rechts sieht man deren noch mehrere.

Links in der Marge, gleich unter der Vorstellung: G. F. Rugendas inv.[3]) In der Mitte: Caporale di Cavalleria. Rechts die Nummer 7 und Klauber's Adresse darunter.

Höhe der Vorst. 8" 6"', der Pl. 8" 11"', Br. der Pl. 6" 1"'.

Nr. 8. Der Gemeine. Ein Gemeiner, mit einer Pickelhaube und im Cuirass, den Carabiner auf's rechte Knie stützend, reitet im Schritt nach der linken Seite hin. Rechts hinter ihm kommt ein zweiter, mit einem Hute und Bart, ohne Cuirass, den Carabiner ebenfalls aufstützend, gegen vorn zu geritten. Im Mittelgrunde noch mehrere Reiter in verschiedenen Richtungen.

In der Marge: Soldado à Cavallo. Links unten: G. Filippo Rugendas, inv. sc.[4]) Rechts die Nummer 8 und die Adresse.

Höhe der Vorst. 8" 6"', der Platte 9", Breite der Pl. 6" 2"'.

B) Blätter in Querformat.

Nr. 9—12. Die vier kleinen Reiterschlachten.

Nr. 9. Im Vorgrunde dieses Blattes, in der Mitte desselben, wälzt sich ein verwundetes Pferd am Boden. Sein Reiter

1) In den ersten Abdrücken: et excudit.
2) In den ersten Abdrücken: et excudit.
3) Darunter in den ersten Abdrücken: sc. et excudit.
4) In den ersten Abdrücken: et excudit.

liegt rechts neben ihm und blickt schreiend nach einem Cameraden hin, den ein von der Rechten herbeilaufender Füselier vom bäumenden Gaule herabschiesst. Auf der linken Seite, ohnweit des stürzenden Reiters, jagen drei andere in wilder Flucht davon, nur zum Theil sichtbar. Ein vierter, hinter dem Füselier in schärfster Carriere vorüber Jagender sucht einem ihn verfolgenden, auf ihn zielenden Gegner zu entkommen.

In einiger Entfernung zeigt sich ein dichtes Gewimmel von Nachsetzenden, über deren Köpfen Standarten emporragen.

Die Vorstellung erstreckt sich, wie bei den noch nachfolgenden drei Blättern, oben und neben bis an den Rand der Kupferplatte; unten ist eine schmale Marge zur Einzeichnung des Namens gelassen.

In dieser liest man zur Rechten: Georg Philipp Rugendas Pictor, del. et sc.

Breite der Vorstellung: 12″ 1‴, Höhe derselben: 9″ 3‴
und der Platte 9″ 6‴ knapp.

Nr. 10. Einige Cuirassiere jagen von der linken nach der rechten Seite hin; der vorderste, in der Mitte des Vorgrunds angebrachte, setzt über ein verwundetes, sich im Schmerzgefühle wälzendes Pferd hinweg und haut nach dessen die Flucht ergreifendem Reiter, dessen Carabiner und Pickelhaube man links am Boden liegen sieht. Im Mittelgrunde rechts sieht man einhauende Cavalleristen; ein todter Reiter liegt ausgestreckt neben seinem zusammengestürzten Rosse. Durch eine Oeffnung des hinten aufsteigenden dichten Pulverdampfs gewahrt man noch einige Kämpfende.

In der Marge links: Georgi9 Philipp9 Rugendas Pictor delineavit Sculpsit et Excudit. Aug : Vind.

Breite der Vorstellung: 12″ 1‴, Höhe derselben: 9″ 1‴
und der Platte 9″ 7‴ reichlich.

Nr. 11. Ein von hinten gesehener im Vordergrunde etwas nach links zu galoppirender Reiter drückt sein Pistol auf einen am Boden liegenden ab, dessen todtes Pferd man zur Linken sieht. Hut und Carabiner des Gefallenen liegen links vorne bei Kräutern. Von der Rechten sprengt ein Cavallerist mit hochgeschwungenem Pallasch gegen die Linke zu, wo ein Trupp Cavallerie mit einer Standarte herankommt; andere Reiter eilen in derselben Richtung dem Kampfe entgegen.

In der Marge links unten: Georg Philipp Rugendas Pictor, del: et sculpsit. Aug: Vindel.

Breite der Vorst.: 12″ reichlich, Höhe der Vorst.: 9″ 2‴,
der Platte 9″ 7‴.

Nr. 12. Ein von zwei Reitern verfolgter Cuirassier, dessen in den Bauch gestochenes Pferd zusammengestürzt ist, ist neben

dasselbe links im Vorgrunde auf den Boden gefallen. Der Vorderste seiner Verfolger, ein mit Pickelhaube, Cuirass und Armschienen Gewappneter, will sein Pistol auf ihn abfeuern; der zweite schwingt den Degen. Andere Cavalleristen jagen von der Rechten her gegen den Mittelgrund, wo eine lange Linie von Reitern zum Kampf heranstürmt. Der Erste dieser Cavalleristen zielt mit der Pistole abwärts gegen einen Gefallenen, den man nicht sehen kann.

Rechts in der Marge: Georgiꝰ Philippꝰ Rugendas Invent. Sc. et excudit. Aug : Vind.

Breite der Vorstellung: 12″ 1‴, Höhe derselben 9″ 2‴ und der Platte 9″ 7‴.

Vorstehende 12 Stücke sind zwar die kleinsten Mezzotintoblätter des Rugendas, aber die vollkommensten, welche er in dieser Manier geliefert hat. Zeichnung, Composition und Ausführung sind gleich vortrefflich; der Künstler hat sich in denselben der störenden Contouren enthalten und mit Huchtenburg, welcher einige sehr schätzbare Blätter in der nämlichen Manier gefertigt hat, glücklich gewetteifert, in der Zeichnung, namentlich der Pferde, denselben auch übertroffen. Sie sind, besonders in guten, wohlerhaltenen Abdrücken, sehr selten und wahrscheinlich unmittelbar auf einander gefolgt.

Jakob Asmus Carstens.

Die Fernow'sche Biographie von Jakob Asmus Carstens macht, man mag von ihr so hoch denken wie man will, eine sorgfältige Nacharbeit für denjenigen nicht entbehrlich, der von der Entwicklung und Eigenart des großen Künstlers ein deutliches und lebendiges Bild zu gewinnen bestrebt ist. In diesem Sinne habe ich, im Zusammenhange mit anderen Studien, besonders die Acten des K. Staatsarchivs zu Berlin auszubeuten gesucht. Der Ertrag war insofern über Erwarten reich, als sich Carstens' Correspondenz mit dem Minister von Heinitz noch vollständig vorfand, während eine lange und mühsame Durcharbeitung der übrigen Akademieacten nur wenig direct für Carstens Interessantes ergab. Die Berichtigungen und Ergänzungen für jene Periode von Carstens' Leben sind im Folgenden kurz zusammengestellt und dem seine Briefe nebst den Antworten des Ministers, soweit sie wichtig und noch nicht publicirt sind, beigefügt. Diese Briefe sind, auch in der Orthographie, treu nach den Originalen abgedruckt, um den Charakter der Zeit nicht zu verwischen. Eine Anzahl kleiner Versehen, auch grammatischer Art, wie sie beim Druck der Corrector jedem Autor verbessert, glaubte ich stillschweigend entfernen zu dürfen und zu sollen; wen diese Fehler interessiren, für den wird es genügen, gelegentlich die Originale einzusehen. Daß die einfache Publication gesammelten Materials manchem Bedenken unterliegt, habe ich mir nicht verhehlt; indessen ist im vorliegenden Fall in der Fernow'schen Biographie ja bereits ein Ganzes gegeben, in das sich auch jene Briefe leicht, und, wie ich hoffe, als eine willkommene Ergänzung einreihen. Die im Text bei den erwähnten Arbeiten von Carstens beigefügten Zahlen beziehen sich auf das v. Alten'sche Verzeichniß seiner Werke, zu dem im Anhang Nachträge und Berichtigungen zusammengestellt sind, selbstverständlich ohne Anspruch auf eine Vollständigkeit zu machen, die so leicht nicht zu erreichen sein wird.

Ich ergreife die Gelegenheit, um für die Bereitwilligkeit, mit der mir die Benutzung der bezüglichen Acten des K. preuß. Staatsarchivs gestattet worden, meinen aufrichtigen Dank auszusprechen. Insbesondere bin ich Herrn Geh. Archivrath Friedländer verpflichtet, dessen freundlicher Theilnahme an diesen Arbeiten ich wesentliche Förderung verdanke.

Rom. Richard Schöne.

Als Carstens durch die großmüthige Hilfe des Rathsherrn Rodde in Lübeck die Möglichkeit vor sich sah, diese Stadt zu verlassen und sich nach Berlin zu wenden, sandte er im Frühjahr 1788 ein Oelbild und eine Zeichnung (v. A. Nr. 21 u. 9) an den Minister von Heinitz zur dortigen akademischen Ausstellung (Brief I.) und fand bei diesem eine entgegenkommende Aufnahme seiner Arbeiten (Brief II., 22. Juli 1788), die ihn ohne Zweifel bestimmte, seinen Plan kurz nachher auszuführen.*) Denn in dem Katalog der Ausstellung, die am 25. September 1788 eröffnet wurde, finden sich von dem „Herrn Karstens, Mahler aus Lübeck" im Ganzen bereits acht Arbeiten verzeichnet (v. A. Nr. 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 94), darunter das erwähnte Oelbild, während die Zeichnung, eine Allegorie auf das 18. Jahrhundert, fehlt. Es scheint nicht, daß seine Arbeiten zunächst großen Eindruck machten. In einer kleinen Schrift, welche die akademische Ausstellung hervorrief (Kurze Anmerkungen über die Ausstellung der Kunstwerke in der Königl. Preussischen Academie der Künste und mechanischen Wissenschaften zur öffentlichen Besichtigung den 25. September 1788. In einem Brief an einen vornehmen Herrn in Wien. Berlin 1791, ohne Angabe des Druckers und Verlegers) und die dem akademischen Sitzungsprotocoll vom 22. Januar 1791 zufolge (Berliner Staatsarchiv, III. Abth., Nr. 41) von Hoyer gewesen wäre, ist ihrer so gut wie nicht erwähnt. Carstens blieb in seiner alten traurigen Lage, angewiesen auf den Verdienst seiner Zeichnenstunden. Auf der Ausstellung von 1789 (eröffnet am 25. September) erschien er mit zwei Zeichnungen (v. A. 12, 31) und einer Thonskizze, Herkules mit dem Centaur (ib. 32), von der leider jede Spur verloren scheint. Eine ziemlich medisante Durchhechelung der Mitglieder der Kunstakademie, welche im Gefolge dieser Ausstellung erschien (Observations critiques sur l'exposition à l'académie des beaux-arts à Berlin en 1789, ohne Verleger und Drucker 1790) gedenkt dieser Arbeiten nicht; nach Fernow S. 89 jedoch haben sie die Aufmerksamkeit auf Carstens gelenkt und die Veranlassung gegeben zu seiner Anstellung an der Akademie. In dem Conferenzprotocolle derselben vom 22. Februar 1790 heißt es: „In Ansehung der Gypsklasse wurde Herr Karstens zum Lehrer derselben vorgeschlagen und sollten für's erste 150 Thaler Besoldung nebst dem Professor-Titel ihm angetragen werden. Dafür müsse er sich täglich einmahl auf der Akademie einfinden um die Zeichnungen der Eleven zu corrigiren und nachzusehen;" und in der Sitzung vom 27. Februar ward alsdann seine Anstellung beschlossen. Von seiner Bestallung, deren Original Fernow jedenfalls vor Augen hatte und die nach ihm erst vom 21. Mai 1790 ist, findet sich in den Acten nichts Näheres.

*) In Ratzeburg traf er mit Fernow zusammen, der damals gleichfalls Lübeck verlassen und dahin sich gewendet hatte. Fernow's Leben von J. Schopenhauer, I., S. 46 (nach der Ausgabe in deren sämmtlichen Werken).

Den Zustand der Berliner Akademie in jener Zeit, überhaupt ihre Geschichte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ausführlicher darzulegen, wäre eine interessante Aufgabe, auf welche einzugehen jedoch nicht dieses Ortes ist. Einige Andeutungen mögen genügen. 1699 von Friedrich I. gegründet und von ihm mit einer „vollständigen und höchst seltenen Gips-Sammlung der vorzüglichsten Kunstwerke aus dem Alterthum" ausgestattet, welche er durch die besondere Gefälligkeit des damaligen Papstes unmittelbar aus Rom zu diesem Zwecke erhielt, hatte sie ihre Blüthe bewahrt, bis 1743 das Gebäude und diese Sammlung sammt dem übrigen Apparat durch eine Feuersbrunst zu Grunde ging. An dieses Unglück knüpft sich der Verfall des ganzen Instituts, dessen Einkünfte schließlich auf 200 Thaler herabsanken. Friedrich der Große nahm sich seiner von Neuem an, brachte seinen Etat auf eine beträchtliche Höhe und bestellte gegen Ende seiner Regierung den Minister von Heinitz zu seinem Curator, der in dieser Function bis zu seinem Tode 1800 verblieb. Seine Thätigkeit für das ihm anvertraute Institut, die sich in den Acten mit ziemlicher Vollständigkeit übersehen läßt, zeigt von einem durchaus redlichen Willen und von einer großentheils sehr richtigen Einsicht in das, was eine Akademie oder Kunstschule, abgesehen von den auf die Kunst im engeren Sinne gerichteten Bestrebungen im Auge haben soll. Seine Absichten zeigt am deutlichsten ein an den König gerichtetes Memoire vom 20. December 1797 (Berliner Staats-Archiv, III. Abth., Nr. 50), in dem es nach einem Rückblick auf die Geschichte der Akademie u. A. heißt, sein Absehen sei gewesen, „nicht sowohl lauter eigentliche Künstler (als Mahler u. s. w.) durch die Academie anzuziehen (weil deren zu große Anzahl dem Staate, der sie nicht alle beschäftigen und ernähren kann, im Grunde mehr schädlich als nützlich ist), sondern die Academie hauptsächlich zur Pflegemutter und Beförderin des guten Geschmacks in allen Branchen der Nationalindustrie, die in ihren Fabricatis durch Anwendung regelmäßiger Zeichnungen einer Verschönerung und Vervollkommnung fähig sind, zu machen, um dadurch der National Industrie eine neue Schwungkraft zu geben, damit ihre Producte in geschmackvollen Arbeiten jeder Art den auswärtigen nicht ferner nachstehen, und solchergestalt das Interesse der Kunst mit dem ungleich wichtigern des allgemeinen Staats Interesse fest zu verbinden." Was er that, geschah wirklich in diesem Sinn. Man verdankt ihm u. A. die Einrichtung und bessere Ausstattung der Provinzial-Kunst- und Handwerks-Schulen in Halle, Königsberg, Breslau, Magdeburg, und eben dieses Memoire hatte den Zweck, zum Behufe angemessener Neugestaltung eine durchgreifende Revision der Akademie zu veranlassen, welche 1798 durch eine aus dem Hofrath Hirt, dem Kupferstecher Berger und dem Architekten Genelli bestehende Commission wirklich ausgeführt wurde. Alle diese Bestrebungen zeigen deutlich, wie unbefriedigend der damalige Zustand

der Kunst erschien und wie lebendig man das Bedürfniß empfand, ihr zu Hilfe zu kommen. Sie bleiben achtungswerth, wenn gleich sie an sich den gewünschten Erfolg nicht hatten und nicht haben konnten, und wenn gleich man, bei allem guten Willen, einen Künstler wie Carstens, in dessen Genie mehr lebendiger Keim zur Verbesserung der Kunstzustände lag als in allem jenem Bemühen, nicht in seiner rechten Bedeutung erkannte. Man ahnte eben die Kluft nicht, welche zwischen ihm und dem Durchschnitt der gleichzeitigen Kunst bestand, man spürte den Geist einer neuen ureigenen und schöpferischen Kraft nicht, der in seinen Gestalten lebte. Aber man hat sich wenigstens bemüht, auf ihn einzugehen. Der Minister schätzte ihn, die Urtheile der Akademie über seine Arbeiten sind ausnahmslos wohlwollend, und man that, was man konnte, indem man ihn in einer für jene Zeit bedeutenden Art beschäftigte und dann mit seinem Professorengehalt und einer Pension nach Rom gehen ließ. Und dabei darf man schließlich nicht vergessen, daß es Manchem und nicht ohne Grund bedenklich scheinen mochte, wenn Carstens das Malen nicht in der Gewalt hatte. Spricht doch selbst Gottfried Schadow (Kunstwerke und Kunstansichten, S. V, 10, 14), der, wenn irgend einer, ihm in der Kunst nahe stand, von ihm nur als von einem guten Skizzirer, ein Ausdruck, der freilich auf Niemand weniger zutrifft als auf Carstens.

Es ist begreiflich, wenn Carstens in einem Organismus, wie die Berliner Akademie war, sich nicht eben wohl fühlte. Von seiner Thätigkeit an derselben bleiben uns nur wenige Nachrichten übrig. Wer seine Anstellung beantragt hatte, ist aus den oben mitgetheilten Notizen nicht ersichtlich; vermuthlich ging die Anregung dazu vom Curator selbst aus, welcher ihm auch gestattete, eine Art von Ausnahmestellung einzunehmen, wie wir durch Fernow oder vielmehr durch den letzten der mitgetheilten Briefe (XV.) wissen. In der That behauptete Carstens dieselbe auch gegenüber der an der Akademie eingeführten Visitation der einzelnen Klassen und des bezüglichen Unterrichts. Nach dem Conferenzprotocoll vom 22. Januar 1791 „legte Herr Director Rode (damaliger Director der Akademie) das Circulare wegen der beschlossenen Recherche der Zeichnen Classe vor, bey welchem Herr Karsten eigenhändig bemerkt, daß er sich die Recherche in seiner Classe verbeten habe.“ Man beschloß, ihn aufzufordern, solche Weigerung aufzugeben; doch ist am Rand bemerkt: „cessat, da in Ansehung des Herrn Carsten hierunter ein Mißverständniß obgewaltet hat. (Geh. R.) Moelter.“ Desselben Vorfalls ist in einigen Bemerkungen gedacht, welche Rector Frisch, Lehrer der Malerei an der Akademie, ein geschickter Künstler von sehr gesunden Grundsätzen für den Unterricht, nach dem Erscheinen von Fernow's Buch in Bezug darauf niedergeschrieben hat, und welche dem Actenstück, dem die Briefe entnommen sind, beiliegen. Freilich behauptet er, Carstens habe gedroht, „den ersten, welcher sich zur Visitation melden würde, herauszuwerfen“ und man habe

darauf nachgegeben, obgleich er „denen Schülern durch Biertrinken und Rauchen kein sonderlich Exempel gab.“ Man sieht, daß es dabei nicht ohne Uebertreibung abging; doch sagt Frisch ebenda mit Rücksicht auf Fernow S. 90: „H. Carstens hat nie einen Professor der Academie, auch kein einziges Mitglied derselben, wider sich gehabt, weil ihm alle gut waren, alle seine erfinderischen und zeichnerischen Talente schätzten.“ Möglich, daß Carstens in Bezug auf seine Collegen allzu mißtrauisch war. Wenigstens ist in den Acten keine Spur einer feindseligen Denkungsart von ihrer Seite zu finden und Alles spricht dafür, daß sie wirklich zu ihm gesinnt waren, wie Frisch sagt. Insbesondere bleiben die Aussagen des unten gedruckten XI. Briefes unerklärlich.

Carstens gab den übernommenen Unterricht mit Ernst und Gewissenhaftigkeit; mehrere Aeußerungen seiner Briefe, namentlich des eilften, zeugen davon und es ist keine Frage, daß es ihm auch bei seinem Bestehen auf Unabhängigkeit vom Directorium nur darum zu thun war, den Unterricht ganz nach eignem bestem Wissen und Gewissen geben zu können.*) Wie er auf seine Weise bedacht war, seine Schüler auch außer dem Unterricht zu fördern, davon ist ein kleines aber charakteristisches Zeichen, daß er von einer Anzahl Gipse, die der Akademie zur Verfügung gestellt wurden, einige zum Studium der Gipsklasse aussuchte, und den Rest bat „unter seine Schüler vertheilen zu dürfen, weil dieser oder jener beym Componiren vielleicht Nutzen daraus ziehen könnte“ (Akad. Conferenzprot., 29. Oct. 1791) eine Bitte, welche der Curator bereitwillig gewährte.

Auf der Ausstellung von 1791, die am 22. Mai eröffnet wurde, hatte Carstens nur das Modell zu einer Statue Friedrichs des Großen (v. A. 42) und eine „kolorirte Zeichnung“ Phthas und Neihta (v. A. 68) ausgestellt. Dieß ist ohne Zweifel das Gemälde, welches ein Jahr früher bei der Akademie „wegen des Gedankens und der Ausführung im Ganzen vorzüglichen Beyfall fand“ (Acad. Conferenzprot., 29. May 1790), obgleich es da als „eine erhabene Scene aus der ägyptischen Mythologie“ bezeichnet ist. Carstens war vor der Ausstellung durch seine beiden größeren Arbeiten, den Saal im Dorvill'schen Haus (v. A. 36) und das Zimmer im Schloß (v. A. 37) jedesfalls ganz in Anspruch genommen. In Bezug auf das letztere, dessen bekanntlich Fernow nicht erwähnt, ist es leider unmöglich gewesen, außer der Beschreibung des Kunstausstellungskataloges von 1791, welche wenigstens genügte, um danach die Malereien selbst wieder zu erkennen (s. meine Mittheilungen in den Recensionen, 1864), weitere Nachrichten aufzufinden; die Nachforschungen in den Berliner Staats-, Haus- und Schloßarchiven waren vergeblich: nicht einmal die Rech-

---

*) Das dankbare Zeugniß L. Wolf's, dessen Hagen gedenkt, kenne ich leider nicht.

nungen scheinen sich erhalten zu haben. Wahrscheinlich ist, daß Carstens bei der Ausschmückung jener Zimmer des Schlosses beschäftigt wurde in Folge jener anderen Arbeit, die er im Auftrag des Minister Heinitz ausgeführt hatte.

Die Correspondenz in Bezug auf Carstens' italienische Reise ergiebt einige Notizen auch für die vorhergehende Zeit, welche jeder leicht selbst findet. Daß sein Bruder an der Akademie ihn nicht vertrat, vermuthlich nicht vertreten wollte, stimmt zu der Schilderung, die Fernow von ihm macht. Ob der Architekt Genelli wirklich diesen Unterricht übernommen und fortgeführt habe, ließ sich aus den Acten nicht verificiren; gewiß ist, daß er als ein vortrefflicher Figurenzeichner der Sache durchaus gewachsen war und daß seiner edlen Gesinnung diese freundschaftliche Aufopferung wohl zuzutrauen ist. Von diesem eigenthümlichen und bedeutenden Manne nähere Nachricht zu geben muß anderer Gelegenheit vorbehalten bleiben; unter Allen, welche mit Carstens in Berührung kamen, scheint er den entschiedensten und anregendsten Einfluß auf ihn ausgeübt zu haben.

Für die Reise nach Italien und den Aufenthalt in Rom bieten Carstens' Briefe nicht viel sachlich Neues; ihr Werth besteht vorwiegend in der Unmittelbarkeit, mit der aus ihnen die Persönlichkeit des Künstlers spricht. Von seinem Reisebericht scheint Fernow ein Concept vor Augen gehabt und daraus wenigstens theilweis die Notizen S. 113 ff. geschöpft zu haben. Das Original trägt das Datum des 9. Februars 1793 (vergl. die Worte „ich bin seit Octobermonath vergangenen Jahres hier"), muß aber, der Antwort des Ministers nach (Fernow, S. 149), erst im Januar 1794 abgeschickt worden sein. Die Berichte von Rehberg, welcher sich seit 1787 in Rom aufhielt, um über die preußischen Stipendiaten eine Art Aufsicht zu führen, erwähnen Carstens zuerst im März 1793, und schon 1794 schließt das betreffende Actenstück, das übrigens wenig Ausbeute gewährt. Aus dem Acad. Conferenzprot. vom 19. Juli 1794 geht hervor, daß Rehberg damals berichtet hatte, Carstens arbeite an einer Aquarelle „Raum und Zeit nach Kant". Diese Arbeit, welche bekanntlich auch bei Schiller und Göthe, die davon durch Meier Kunde erhalten hatten, so viele Verwunderung erregte (Briefwechsel, 2. Ausg., I. S. 136 f., 142), veranlaßte Heinitz sich über den Gegenstand durch den Professor Rambach Bericht erstatten zu lassen, der sich darüber in einer sehr hübschen und zutreffenden Weise äußert und so schließt: „Die Idee des Herrn K. gehört also zu den kühnen aber unglücklichen Wagstücken. Gleichwohl kann auch das unglückliche Wagstück mit Genie unternommen sein; wenigstens verdient der Enthusiasmus, mit welchem der Künstler seine Lieblingsbeschäftigungen zu vereinigen sucht, auch dann einige Achtung, wenn er sie an den Enden zusammenzuknüpfen strebt, wo sie sich auf ewig trennen. — Das Stück selbst verdient als psychologische Erscheinung die Aufmerksamkeit derer, unter deren Schutz

der junge Künstler sich bildet, denen der psychologische Gang seines Genies gewiß ebenso wichtig ist, als die Fertigkeit seiner Hand.“ Er hat ein großes Interesse zu sehen, wie Zeitgenossen eine neue Erscheinung aufnehmen. In diesem Sinn ist selbst ein Bericht von Rehberg über Carstens' römische Ausstellung nicht ganz werthlos. Rehberg hatte keinen ausdrücklichen Auftrag erhalten, in seinen vierteljährigen Rapport auch Carstens' Thätigkeit einzuschließen; er betrachtete dieß gewiß als selbstverständlich, enthielt sich aber ausführlicher Aeußerungen und erstattete den erwähnten weitläufigen Bericht nur auf die besondere Aufforderung des Ministers, der Fernow's Aufsatz im Deutschen Merkur gelesen hatte und auch über dessen Person unterrichtet zu sein wünschte. Seine Aeußerungen zeigen denn nun freilich von einem sehr beschränkten, vielleicht sogar durch persönliche Mißgunst getrübten Urtheil, obgleich ein Theil seiner Ausstellungen nicht ungegründet ist und er auf der andern Seite in manchen Stücken Carstens Gerechtigkeit widerfahren läßt, aber in einer Weise, die nahezu darauf berechnet scheint, seinem Tadel desto größeres Gewicht zu geben. Wir können uns heute schwer in diese Art von Urtheil finden. Auch von dem Aufsatz des Malers Müller in den Horen, der übrigens voll von wahren und treffenden Bemerkungen ist und den Göthe und Schiller gewiß richtig beurtheilen (Briefw. I. S. 273—276), gilt etwas Aehnliches. Diese Männer richten Lob und Tadel meist auf den richtigen Punct, aber das Maaß von Lob und Tadel ist ganz verfehlt, und für den eigentlichen Werth eines Geistes, wie Carstens war, ist es, als ob ihnen jede Empfindung fehlte. Wie dagegen ein freier und lebendiger Mann auch in jener Zeit diesen Geist aufzunehmen im Stande war, davon haben wir kein schöneres Denkmal, als das Fragment eines Briefes, vermuthlich von Genelli, welches Fernow S. 186 f. mittheilt.

Für die Beurtheilung von Carstens' Verhältniß zu Berlin und dessen Lösung liegt das Material in den bei Fernow und in den unten gedruckten Briefen vollständig vor. Dasselbe kann darnach nicht zweifelhaft sein: wenn man dem Künstler zugestehen muß, daß er einer inneren Nothwendigkeit folgte, als er sich weigerte, nach Berlin zurückzukehren, so wird man auch in dem Minister eine nicht nur gerechte, sondern billige und wohlwollende Denkungsart nicht verkennen. Die mitgetheilten Schriftstücke bilden mit Ausnahme des ersten, welches zu den Ausstellungsacten gehört (Archiv, III. Abth., Nr. 221), ein besonderes Actenstück, III. Abth., Nr. 195.

Schließlich sei erwähnt, daß von Carstens' römischer Ausstellung sich ein Exemplar der italienischen Originalankündigung (1/2 Bogen in 4.) auf der Bibliothek der Berliner Kunstakademie gefunden hat, welches Herr Prof. Caspar mir gütigst mittheilte. Es beginnt: „Avviso al Publico. Si fa sapere a questo rispettabilissimo Pubblico qualmente nella casa del celebre defonto Sig. Pompeo Battoni al secondo

piano trovansi esposto al comun giudizio le qui indicate opere,“ und stimmt im Wesentlichen mit dem deutschen Text bei Fernow, so daß es der Mühe kaum lohnt, das Ganze wieder abzudrucken. Auch rührt die Fassung des italienischen Textes gewiß nicht von Carstens her, da derselbe für diesen Zweck nicht hinreichend Italienisch verstanden hat. Vgl. Fernow, S. 266.

Briefe an und von Carstens.

I. Carstens an den Minister von Heinitz.

Hochwohlgebohrner Reichsfreiherr
Höchstzugebietender Herr.

Ew. Excellenz erhalten hiebey ein Gemälde, welches Hochdero Urtheile darzustellen ich mir die Freiheit nehme. Ich werde es für ein Glück schätzen wenn Hochdieselben mir die Gnade erzeigen, es einen Platz in dero Kabinet zu vergönnen. Da Kenner oft den Künstler lieber aus einer Zeichnung als aus einer Mahlerey beurtheilen, so habe ich eine am Deckel des Kastens befestigt. Euer Excellenz geruhen mich nach dem Geschmack der römischen Schule, das heißt nach den strengsten Grundsätzen zu beurtheilen; obgleich dieses Stück für meine Hand in allen Theilen der Kunst viel zu klein, und eine große Wand erfordert hätte. Es ist eine etwas ausführliche Skitze. Meine Verfassung erlaubt mir nicht ein großes Gemälde an Hochdieselben zu übersenden. Sollten diese Stücke nicht zu spät kommen, so wünsche ich, daß Euer Exellenz so gnädig wären selbige auf der Königlichen Mahlerakademie ausstellen zu lassen, weil dies ein Weg ist, wodurch ich mich der Künstlerwelt bekannt machen kann, da ich in Dunkelheit lebe.

Euer Exellenz hohe Gesinnung ist überall bekannt, dieß macht mich so kühn, Hochdero Protection mich zu empfehlen. Mein eifrigster Wunsch ist an einem Platz zu stehen, wo ich der Welt mit dem was ich gelernt habe, nützlich seyn kann.

Ich verharre mit aller Ehrfurcht

Euer Excellenz
unterthänigster
Jakob Carstens.

Lübeck den 7. May 1788.
Ich wohne in der Mühlenstraße.

Dabei ein Blatt, gleichfalls von Carstens' Hand:

Erklärung der beiden Stücke.

Die Mahlerey stellt die vier Elemente vor. Das Feuer hält seine Fackel an die Erde, um anzudeuten, daß durch ihn Leben und Wärme verbreitet werden muß.

Die Erde unterstützt das Wasser.

Die Luft wird von dem Wasser getränkt und theilt es der Erde wieder mit.

Die Zeichnung stellt eine Allegorie auf dieß Jahrhundert vor. Aberglauben und Dummheit wollen der Vernunft die Kehle zuschnüren, die Göttin der Weisheit eilt herzu sie zu befreyen.

II. Minister v. Heinitz an Carstens (Concept) vom 22. July 1788.

Ew. HochEdelgebohren danke ich recht sehr für das mir mittelst dero geehrten Schreibens vom 7. May a. c. übersandte Gemählde, welches ich bei meiner Zurückkunft aus Westphalen erhalten habe; und da die Ausstellung erst im September angehet, so werde ich dafür sorgen, daß es nicht nur ausgestellet, sondern auch dero Wunsch gemäß der versammelten Königl. Akademie vorgelegt werde; von deren Urtheil hierüber Ew. HochEdelgeb. benachrichtigt werden sollen. 2c.

III. Carstens an den Minister v. Heinitz.

Gnädiger Herr.

Euer Excellenz sind meiner unterthänigsten Bitte durch Ihre gnädige Zusage zuvorgekommen, mir eine Reise nach Rom machen zu lassen, um mich in meiner Kunst ausbilden zu können. Ich erdreiste mich in aller Unterthänigkeit Euer Excellenz schrifftlich zu bitten, meiner in einem so wichtigen Puncte meines Lebens Sich huldreich zu erinnern. Vielleicht wäre itzt der Zeitpunct, wo Sie, gnädiger Herr, meine Reise näher zu bestimmen geruhen mögten. Ich kann, wenn ich die Werke großer Meister studirt habe, ein für die Akademie weit nützlicherer Mann seyn, als gegenwärtig, wo ich nur einseitig wirken kann.

Mit dem zuversichtlichsten Vertrauen, daß Euer Excellenz es nicht ungnädig ansehen werden, habe ich folgenden Reiseplan entworfen:

um mit Nutzen in Rom seyn zu können, wünsche ich die kurtze Zeit von zwey vollen Jahren, damit ich die Wunder Werke der Kunst nicht allein sehen sondern auch studiren kann.

Meine Lehrstelle bei der Akademie muß bis dahin besetzt seyn, wozu ich meinen Bruder vorschlage, der den Unterricht bey meinen Schülern nach meinen Grundsätzen fortzusetzen die erforderlichen Kenntnisse besitzt. Seine Armuth ist Schuld, daß er bey gegenwärtiger Exposition sich nicht hat zeigen können.

Durch Euer Excellenz gnädiges Wohlwollen steht mein Gehalt itzt auf 250 Thaler. Wenn ich aus der Akademischen Kasse 200 Thaler dazu erhielte, würde diese Summe zum Studiren in Rom und meinem Bruder eine Entschädigung zu geben hinreichend seyn. Mein Wunsch wäre, im September Monat dieses Jahres reisen zu können, um vor dem Winter in Rom zu seyn. Und, um mich mit dem Noth=

wendigen zur Reise versehen zu können, würde mir alsdann im September, die Hälfte von der, von Euer Excellenz bewilligten Summe ausgezahlt werden. Meine Hinreise würde auf der Post, der geradeste Weg seyn, um keine Zeit zu verliehren. Ueber Nürnberg, Augspurg und Tyrol. Die Rückreise über Venedig, Wien und wo ich etwas zum Nutzen der Akademie in Augenschein nehmen kann.

Dies wäre mein Plan, von dem ich wünsche, daß Euer Excellenz ihn gnädig anzusehen geruhen mögten.

Mit der vollen Zuversicht, mich meines hohen Beschützers würdig zu zeigen, ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Euer Hochfreyherrlichen Excellenz
unterthänigster
Carstens.

Berlin d. 8. Junii 1791.

IV. Minister v. Heinitz an Carstens (Concept nach mündlichem Auftrag).

Ich bin der Meinung gewesen daß die dem Hrn. Burnat zu dessen Ueise nach Italien bisher bewilliget gewesen 200 rtl., welche ich dem Herrn Professor Carstens zugedacht hatte, schon mit diesem Jahre vacant werden würden; aus dem von des Königs Majestät pro 179$^1/_2$ vollzogenen Etat ergiebt sich aber, daß der Burnat diese 200 rtl. noch bis Ende May 1792 zu genießen hat, sie können also nur erst vom 1. Juny künftigen Jahres an, dem Professor Carstens zu Theil werden, und da dies nur einen Unterschied von 8 Monathen in Ihrem mir unterm 8. dieses gemeldeten Reise=Plan macht, so würde ich gerne sehen, wenn Sie ihre Reise bis dahin aussetzten, und während dieser Zeit, ihren Bruder noch mehr zustutzten, damit derselbe, in Ihrer Abwesenheit, ihre Stelle allhier desto besser verwalten kann, wohingegen ich alsdann in Ihre Abreise nach Rom recht gern willigen und ihnen dazu vom 1. Juny k. J. an die Burnatsche Pension von 200 rtl. versichern will, worauf ich also ihre Erklärung annoch erwarte. Berlin etc.

V. Carstens an den Minister.

Gnädiger Herr!

Für die Gnade so Euer Excellenz mir durch die Bestimmung meiner Reise nach Rom, und die Versicherung der Pension des Herrn Burnat von 200 rtl. auf künftiges Jahr im Juny Monat zu meinem dortigen Studium, als Zulage zu meinem itzigen Gehalt von 200 rtl. haben angedeihen lassen, danke ich in aller Unterthänigkeit mit gerührtestem Hertzen. Gerne willige ich ein und schätze mich glücklich, der Erfüllung meines Wunsches nunmehro mit Gewißheit entgegensehen zu können. Ich kann meine Umstände, die durch

die ersten zwey Jahre meines Hierseyns, weil ich keine Arbeit gehabt habe, schlecht geworden sind, bis dahin verbessern um meine Pension zusammenzuhalten. Mein Bruder wird auch während der Zeit etwas der Beurtheilung von Euer Exellenz würdiges zu machen suchen, wozu ich ihn so viel möglich unterstützen werde.

In der Hofnung daß Euer Exellenz so gnädig seyn werden die Zeit meines Dortseyns zu bestimmen, ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Euer Hochfreyherrlichen Exellenz

unterthänigster Knecht

Carstens.

Berlin d. 30. Junii 1791.

VI. Desgleichen.

Gnädiger Herr!

Auf Euer Excellenz gnädigen Befehl habe ich gegenwärtigen Plan zu meiner Reise nach Rom entworfen, als wozu Hochdieselben mir die 200 Thaler, so Herr Burnat auch zu diesem Zweck gehabt, als eine Zulage zu meinem gegenwärtigen Gehalt von 250 Thaler versichert haben.

1. geht meine Reise=Route durch folgende Städte, wobey ich angemerkt, wie viele Tage mir, hie oder dort, aufzuhalten nothwendig sind.

Dresden	8 Tage	um die Werke der Mahlerey, Bildhauerkunst und Baukunst zu betrachten.
Wien	8 "	
Venedig . . .	14 "	
Mantua . . .	8 "	
Parma	14 "	
Bologna . . .	4 "	
Florenz	3 Wochen	

Rom, als das Ziel meiner Reise, zwey Jahre; die ich ungehindert auf Euer Excellenz hohe Versicherung unter dem 23. Februar h. a.*) zu meiner Weise im Studiren, und mich als Autor zu zeigen gebrauchen soll.

2. brauche ich zu dieser Reise drey Monath, vom 1. Junii an gerechnet. Weil ich Kunstwerke, die meine Kenntnisse bereichern können, nicht vorüber gehen kann, wenn sie auch etwas außer meiner Reise=Route legen.

3. würde mir zu dem 1. Janii h. a. das erste Quartal von meiner dortigen Pension, hier zur Reise ausgezahlt. Ich habe das volle Vertrauen zu Euer Excellenz Gerechtigkeitsliebe und Billigkeit, daß Hochdieselben mir zugestehen werden, daß ich hiemit die Reise nicht bestreiten kann. Die Tour durch die Städte, die ich angezeigt

*) Das betreffende Actenstück fehlt bei den Acten.

habe bis nach Rom ist mir von der größten Wichtigkeit. Sie macht gegen 240 Teutsche Meilen. Die Meile zu 6 Groschen Postgeld gerechnet, macht schon 60 Thaler. Nun kommt was ich den Schirrmeistern und den Postknechten an Trinkgeld geben muß. Welches alsdann schon soviel beträgt als mein erstes Quartal ausmacht. Ueberdem ist das Reisen mit Vetturino in Italien theuer. Für meine Person bleibt also hievon nichts übrig. Ich bitte also dieser halben Euer Excellenz unterthänigst, mir ein Reisegeld zu bestimmen, wofür ich auf eine anständige Art reisen kann. In den Städten, wo ich mich aufhalte, kann ich doch in keinem schlechten Wirthshaus logiren, und fast überall wo etwas für mich nützliches zu sehen ist, muß ich ein Trinkgeld parat halten. Reeller Nutzen für mich und die Akademie ist der Zweck meiner Reise.

4. würde mir meine Pension in Rom allemal zu Anfang des Quartals ausgezahlt, um nicht genöthigt zu seyn, auf Credit zu leben.

5. Vertritt mit Euer Excellenz hoher Genehmigung, mein Bruder in meiner Abwesenheit meine Stelle. Da die Gnade die Euer Excellenz mir bis dahin haben angedeihen lassen, mich vollkommen überzeugt, daß ich die, von Hochdenenselben mir bestimmten 450 Thaler gantz zu meinem Studio anwenden soll, und welche ich auch bedarf, so erdreiste ich mich in Betref meines Bruders (da derselbe so wie ich, statt eine Stunde täglichen Unterrichts, zwey, auch wohl mehr zu geben genöthiget ist, und ihm diese von seinem Broderwerb abgehen) zu bitten, daß Euer Exellenz hierauf Rücksicht zu nehmen geruhen und ihm etwas für seine Mühe ansetzen.

In der Zuversicht, daß Euer Excellenz meine freymüthige unterthänigste Vorstellung nebst meinem Reiseplan, nicht ungnädig ansehen werden, ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Euer Hochfreyherrlichen Excellenz
unterthänigster Knecht
A. J. Carstens.

Berlin d. 22. März 1792.

VII. Der Minister an Carstens (Concept).

Auf die vorhergehende Eingabe wird dem Herrn Professor Carstens ... zur Antwort gegeben daß derselbe zwar, der Resolution vom 22. Junii a. pr. gemäß zu dessen Professorat Besoldung von 250 Thlr. vom 1. Junii a. c. an, behufs seines Studiums in Rom, zwey hundert Thaler jährlich auf zwey Jahre erhalten soll; vorher aber muß derselbe, in Gemäßheit seines Versprechens vom 30 Junii a. pr. annoch darthun daß sein Bruder, während seiner Abwesenheit, seine Stelle gehörig versehen kann; in dessen Entstehung aber, sich mit einem andern, dem p. Curatorio zur approbation in Vorschlag zu bringenden Subject, deshalb auf seine Kosten abfinden.

Wenn dieser Punkt zuvörderst berichtiget seyn wird, soll der Rendant der academischen Casse angewiesen werden, dem Herrn Professor Carstens mehrgedachte 200 rtlr. vom 1. Junii a. c. auf zwey Jahre in Quartal-Ratis gegen dessen Quittung zu bezahlen.

Besondere Reisegelder können dem Herrn Professor Carstens, da die Ausgaben der academischen Casse sämmtlich fixirt sind und nichts dabey entübrigt werden kann, nicht bewilliget werden, sowie derselbe auch in seinen beiden ersten Vorstellungen vom 8. u. 30. Junii vorigen Jahres nicht verlangt hat, und darauf also auch nicht die mindeste Rücksicht genommen worden. Berlin den 8. April 1792. An etc.

VIII. Carstens an den Minister.

Gnädiger Herr!

In aller Unterthänigkeit erdreiste mich Euer Excellenz anzuzeigen, daß mein Bruder den Dienst für mich bey der Akademie nicht versehen will. Ich habe dieser halben mit meinem Freund, dem Architecten Herrn Joh. Chr. Genelli gesprochen, der aus Freundschaft zu mir, mein Amt, während meiner Abwesenheit, unentgeldlich, versehen will. Euer Excellenz sind von der Fähigkeit dieses Mannes vollkommen überzeugt. Ich hoffe daß Hochdieselben Ihre gnädige Genehmigung nicht versagen werden. Auf diese Weise habe ich als ein ehrlicher Mann für den guten Unterricht meiner Schüler gesorgt.

Mit tieffster Ehrfurcht ersterbe

Euer Hochfreyherrlichen Excellenz

unterthänigster Knecht

Carstens.

Berlin d. 10. April 1792.

VIII. b. Carstens an den Geh. Rath Mölter.

Da ich von den zwey hundert und fünfundzwanzig Thalern als der Hälfte meines Jahrgehaltes in Rom, die mir hier zur Reise aus der akademischen Casse ausgezahlt werden, ein Beträchtliches zu meiner equipirung hier lassen muß, mit dem Rest aber ohnmöglich über die in meinem Reiseplan benannten Städte meine Tour nach Rom nehmen kann, sondern den geradesten Weg zu nehmen mich genöthigt sehe, um nicht mit leeren Händen dort anzukommen: so habe ich Seiner Excellenz in aller Unterthänigkeit den Vorschlag gethan, mir, wo nicht aus der akademischen, doch aus einer anderen Casse hundert Thaler, außer meinem Gehalt zu meiner Reise vorschießen zu lassen; als welche hundert Thaler ich mich verpflichte, nach meiner Zurückkunft in effectu baar, oder Terminweise von meinem Gehalte wieder zu bezahlen. Seine Excellenz sind vollkommen von dem großen Nutzen für mich in Absicht der Kunst überzeugt, wenn ich meine

Reise über Venedig und die anderen in meinem Plan angezeigten Städte nehmen kann, und sind geneigt meine unterthänigste Bitte mir zu gewähren. Sie haben mich darauf befohlen, sogleich als am 27. May zum Herrn Geheimden Rath Mölter Hochwohlgebohren zu gehen und Ihnen zu sagen, daß Sie sich den Morgen gleich nach dem Feste, als den 29. May zu Seiner Excellenz bemühen mögten; da alsdann Seine Excellenz, in dem meine Reise auf den 6. Junii h. a. festgesetzt, die Sache zu berichtigen, für mich die hohe Gnade haben wollen. Berlin d. 28. May 1792.

A. J. Carstens.

Am Rande ist unter demselben Datum von Mölters Hand bemerkt, daß der Minister Carstens' Bitte gewährt habe; „um aber der erschöpften academischen Casse die Zahlung zu erleichtern, soll pp. Carsten dasjenige Geld, was er, seiner eigenen Anführung nach, hier lassen muß, anzeigen, und seine hiesigen Gläubiger, welche dieses Geld zu fordern haben, benennen, da dann solche in quartal ratis aus der acad. Casse befriediget werden sollen."

IX. a. Der Holzhändler Meyerhoff an der Spandauer Brücke bekommt laut Contract, auf den 1. Julii h. a. neun Thaler und Sechs Groschen, und auf den 1. October das letzte Quartal, ebenfalls 9 Thaler Sechs Groschen. Bis dahin geht mein Contract. Berlin d. 31. May 1792. Carstens.

b. c. Zwei Anweisungen an den Rendanten der Akademiekasse Louis, an Carstens erstlich 100 Thlr. zu zahlen, wovon 26 Thlr. 3 Gr. 6 Pf. ihm selbst, das Uebrige an Gläubiger; sodann ihm 225 Thlr. praenumerando (1. und 2. Quartal seines Gehaltes und seiner Pension) auszuzahlen.

X. Carstens an den Minister.

Rom d. 9. Februar 1793.

Gnädiger Herr!

Die Schönheit in den Werken Raphaels und Michel Angelos kann so wenig mit Worten beschrieben werden, als Kupferstiche und Zeichnungen einen Begriff davon geben. Mit Dingen, die blos für den Sinn des Gesichtes sind, wo man nur durch das Anschauen der Sache selbst sich belehren kann, ist dieses fast immer der Fall. Wie gantz anders habe ich es hier gefunden als ich mir aus den Nachrichten des Herrn Rehberg einen Begriff gemacht habe. Kein einziges Gemälde ist mir zu Gesicht bekommen, worin nur eine Spur zu sehen, daß sein Verfasser die unsterblichen Werke der beyden obengenannten Männer gesehen hätte. Ich habe die Kunstausstellung auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, aber gedankenlosere Mahlereyen sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu seyn, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört; daß sie es

mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun hat; daß sie eine Unterhaltung für Vernünftige und nicht für Thoren ist. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheinet, als stünden sie in der Meinung, daß die Kunst darinnen bestehe. Alle Nebensachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein hingeworfener Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, das über einen Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, daß man wünschen sollte, der Künstler mögte nie etwas anders machen. Die Alten wahrhaftig großen Mahler wandten allen Fleis auf die Hauptsache, und behandelten die Nebensachen so, daß sie Erstern nicht schadeten Bey den itzigen ist es umgekehrt. Die Franzosen, die fast alle in den gegenwärtigen Umständen Rom haben verlassen müssen, waren doch noch bey weitem die besten. Mit denen deutschen Malern sieht es hier sehr elend aus. Sie stehen in allen Stücken weit unter jenen. Mit der Bildhauerey steht es so so, sie ist nie so hoch gestiegen wie die Mahlerey seit der Wiederherstellung der Kunst, und nie so tief gesunken. Herr Schado, ist ein besserer Bildhauer als Canova und dieser ist hier der Beste. In der Baukunst habe ich nichts gesehen, was mit dem hängenden Thurm, dem Dom und dem Baptisterium in Pisa zu vergleichen wäre, außer etliche von den alten Ruinen in und um Rom. Ich bin seit October Monath vergangenen Jahres hier und es ist mir, als wären es nur fünf Tage. Vom Morgen bis am Abend, beschäftiget mich meine Kunst, wenn ich nicht in Gesellschaft Kunstwerke besehe, welches alsdann nicht so kostbar ist, und das Leben itziger Zeit noch außer den Kunstbedürfnissen, theuer ist. Dieses und daß ich des Abends bey Licht, meine noch nicht gantz wieder hergestellten Augen nicht angreifen darf, ist die Ursache, warum Ihro Exellenz noch keinen Brief von mir erhalten. Ohnehin gehöret ein gantzes Jahr dazu, Rom zu übersehen. Ich bin itzo wieder krank gewesen und da ich noch nicht wieder arbeiten kann, schreibe ich Briefe. Man sagt mir daß ich mich durch zu viel Arbeiten ruiniere; aber, ich muß meine Zeit nützen so viel ich nur kann, sollte es auch auf Unkosten meiner Gesundheit geschehen.

Ich habe einen Carton von meinen Argonauten gemacht, von ungefähr halber Lebensgröße Figuren, worin ich von meiner ersten Idee gäntzlich abgewichen bin. Meine Arbeiten machen Aufsehen. Man gaft und staunt und weiß nicht wie ich den großen Styl aus Deutschland mit nach Rom bringe, ja, wie ich dazu gekommen. Ebenso sehr wie ich mich verwundere wie alle hiesige Künstler auch keine Spur davon in ihren Arbeiten haben. Es ist eine wahre Belohnung für meinen Fleiß, wenn mir zu Ohren kommt, daß man meine Arbeiten nur mit Julius Romanus, Polidor oder Michelangelo vergleicht. Es ist ein Zeichen daß ich auf dem Wege bin, den die großen Männer geebnet haben. Vielleicht habe ich schon zu viel zu

meinem Lobe gesagt. Aber, kann Selbstlob mich zu einem bessern Künstler machen als ich bin? die Zukunft, diese strenge unbestechliche Richterin, wird meine Verdienste und Fehler genau gegeneinander abwägen, und dieses furchtbare Gericht habe ich stets vor Augen.

Meine Reise hieher ist nicht über Venedig gegangen. Man hat es mir schon in Dresden wiederrathen mitten im Sommer dorthin zu gehen, indem der Ort sehr ungesund sey. In Dresden bin ich acht Tage gewesen. Die Gallerie ist eine der Vorzüglichsten in Europa. Solche Arbeiten von Correggio, wie dort sind, findet man nirgends. Von dort setzte ich meine Reise nach Nürnberg fort. Eine Grablegung von Albrecht Dürer, in der Sebaldus Kirche, ist von solcher Schönheit, daß man sie mit den besten Werken Raphaels vergleichen kann. Albrecht Dürer wird hier in Italien außerordentlich geschätzt. Man erzehlet daß Raphael einst bei Betrachtung eines Gemäldes von Dürer gesagt haben soll: wehe uns! wenn dieser Mahler nach Rom kommen sollte, und er hatte nicht unrecht. Diese Grablegung und ein Monument des heiligen Sebaldus, aus vielen Figuren von Bronze, von Peter Fischer, sind das Merkwürdigste von Kunstsachen in Nürnberg. In Augsburg habe ich nichts Bemerkenswerthes gefunden. Von dort bin ich auf Lindau, welches eine sehr schöne Lage hat, und auf den Bodensee den Rhein hinab bis nach Schafhausen gefahren, wo ich wie alle Reisende den Rheinfall von oben und unten begaft und wie ers wirklich verdient, bestaunt habe. An Kunstsachen ist außer den Werken des Holbeins in Basel nichts erhebliches zu sehen. Diese sind sehr schön. Er ist den großen Mahlern Italiens sehr nahe gekommen. Dann bin ich den St. Gotthard passiert und im laco maggiore habe ich die boromäischen Inseln besehen, welches der Mühe nicht werth ist. Auf der Isola bella ist alles im höchsten Grade geschmacklos. Es ist ein ziemlich hoher Fels. Man hat die Aussicht längst dem See, der mit lauter hohen Gebürgen ringsum eingeschlossen ist. Von da bin ich mit meinen beyden Reisegefährten querüber gefahren und habe den laco di Lucano, der von einem schmalen Strich Landes vom laco maggiore getrennt wird besehen. Dieser See ist viel schöner und Lucano eine schöne Stadt. Von dort sind wir den laco di Como hinunter nach Como gefahren, sind in der Villa des jüngern Plinius gewesen, welche noch bis auf unsere Zeit größtentheils wie sie von Plinius erbauet, gekommen ist. Man findet noch Inschrifften von ihrem ersten Bewohner, welche aber die Zeit unleserlich gemacht hat. Como ist volkreich und hat eine vortreffliche Lage. Wir setzten unsere Reise mit Vetturino von da nach Mailand fort. Diese Stadt ist groß, blühend im Handel, überall Wohlstand und alles auf einem großen prächtigen Fuß. Das sehenswürdigste, in Absicht der Baukunst, ist das Hospital, von gothischer außerordentlicher schöner Baukunst. Alles an diesem großen weitläufigen Gebäude, ist mit großer Weisheit gemacht

Ich habe mich nicht satt dran sehen können. Den Namen des Baumeisters der wahrlich ein großer Mann war, habe ich nicht erfahren können. Wie ist doch in neuerer Zeit diese Kunst bis zum Kindischen ja ekelhaften herabgesunken. Michael Angelo ist der Vater des schlechten Geschmacks in der Baukunst, der unter seinen Nachfolgern bis auf unsere Zeit sich immer verschlimmert hat. An den Werken der gothischen Baukunst erblickt man überall Genie. An den Werken der Neueren nur Regeln. Das Abendmahl von Leonhard da Vinci in Mailand ist eins der schönsten Gemälde in der Welt. Unter den Gemälde-Gallerieen ist die des Cavalliero Melzi die sehenswürdigste dort. Sie besteht aus lauter Mahlereyen die vor Raphaels und Michel Angelos Zeit verfertiget worden; worunter man ausnehmend schöne Stücke findet. Wir setzten unsere Reise über Pavia nach Genua fort. Hier ist weiter nichts sehenswürdig als der prächtige und schiffreiche Hafen, die Lage der Stadt, welche wie ein Amphitheater an den Bergen herum gebauet ist und republikanischer Wohlstand. Von Genua gingen wir zu Schiffe nach Livorno. Unterweges hat uns ein heftiger Sturm mit Gegenwind genöthigt in porto fino einzulaufen, wo wir zwey Tage bleiben mußten. Der Sturm hätte beynahe alle Schiffe in dem Hafen zertrümmert. Am dritten Morgen wurde Anker gelichtet und wir gingen unter Segel. Ein abermaliger Sturm aus Westen brachte uns glücklich denselben Nachmittag in den Hafen von Livorno. Diese Stadt ist nicht groß aber sehr Volkreich; hat einen schönen Hafen und ist wie alle Handelsstätte, blühend. An Kunstwerken siehet man hier nichts. Sie ist aber dennoch für den Künstler eine der vorzüglichsten Städte. Hier ist der Ort, morgenländische Charaktere zu studiren. Und Costüm! ich habe hier vornehme Constantinopolitaner gesehen, die in weiße Gewänder und genau wie die griechischen Bildsäulen drappirt waren. Perser und Araber, Griechen und Palästriner und Aegypter und von allen Nationen, die um das mittelländische Meer herumwohnen. Es ist auffallend, wie diese Menschen in gehen und stehen und sitzen, essen und trinken und in allen ihren Handlungen von occidentalen und Nordländern verschieden sind. Alles so zwanglos, so natürlich. Es müssen sich noch keine Tanz- und Hofmeister dort eingenistet haben, dachte ich bey Betrachtung dieser Menschen. Unter den Türken und Griechen giebt es sehr schöne Menschen. Ich bin vier Tage dort gewesen, es ist aber theuer dort zu leben. Von hier ging es auf Pisa. Es ist eine große Stadt und wenig Einwohner. Der hängende Thurm, Dom und Baptisterium sind, wie oben gesagt, Meisterstücke der Baukunst. Der Baumeister war ein Deutscher. So wie man von hier ins Florentinische kommt, findet man überall Wohlstand. Von Livorno und Pisa an bis ans Päbstliche Gebiet. Florenz ist eine der schönsten Städte in Italien. Die Großherzogliche Gallerie woselbst sich auch die berühmte Gruppe der Niobe befindet, ist bewunderungs-

würdig. Schönere Straßen giebt es nirgends, wie hier. Meine beyden Reisegefährten setzten, nachdem sie ein paar Tage da gewesen, die Reise nach Rom fort und ich blieb da. Den folgenden Tag wurde ich krank und habe vierzehn Tage das Bett hüten müssen. Es ist sehr schlimm in Italien krank zu seyn, weil die Aertzte bis zum unverschämten kostbar sind. Nachdem ich wieder genesen, habe ich täglich die hiesigen Kunstwerke besucht. Außer der Gallerie findet man in allen Kirchen aus der florentinischen Schule Meisterstücke. Masaccio und Ghirlandajo lebten vor Raphael und waren große Meister. Letzterer hat ohne Bedenken gantze Gruppen von diesen beyden Männern entlehnt und seinen Werken einverleibet. Dann Andreas del Sarto, ein Zeitgenosse Raphaels. Er ist der florentinische Raphael. Das Grabmal der Medicis vom Michael Angelo, wo nach meiner Einsicht die beyden sitzenden Statuen der Herzöge Laurentzius und Cosmus die beste Bildhauerarbeit ist, welche seit der Wiederauflebung der Kunst verfertiget worden Johann di Bologna hat weniger Fehler, aber auch weniger Geist wie Michel Angelo. Ich habe dort eine große Composition gezeichnet, von ungefähr 30 Figuren, welche Zeichnung mir viele reputation dort gemacht hat. Sie stellet vor den Streit der Centauren und Lapithen nach Ovids Beschreibung. Sie hat mir auch hier Ehre gemacht; kommt aber gegen meinen itzigen Arbeiten, nachdem ich die unsterblichen Werke eines Michel Angelo und Raffael gesehen, nicht. Wenn ich nur immer gesund wäre. Ich bin schon ein mahl, kurtz nach meiner Ankunft allhier krank gewesen. Ich lebe nur in meiner Kunst. Die gantze Natur betrachte ich in dieser Absicht. Itzt noch, kann ich diese Glückseeligkeit genießen, darum arbeite ich gern. Sollte meine Lebenslänge weiterhinausgehen, als es mir die Baufälligkeit meiner Maschiene ahnden läßt; so kann eine Zeit kommen, wo ich mit Eckel auf meine Arbeiten zurücksehe. Wo es mich verdrießt, der Seifenblase Ruhm meine Gesundheit aufgeopfert zu haben. — — In Florenz bin ich mit Sr. Durchlaucht dem Fürsten Hatzfeld bekandt geworden, mit dem ich hier zu Anfange an vielen Orten herumgefahren bin. Ich habe es aber müssen von mir ablehnen, weil es mir zu viel Zeit kostete. Seine Durchlaucht haben mich verschiedentlich besucht und sind itzt nach Neapel gereiset.

Der Rath Reiffenstein ist ein würdiger und einsichtsvoller alter Mann. Herr Cabott copiert die berühmte Grablegung von Raffael im Pallast Borghese. Die Kopie ist halb fertig und hat den Vorzug daß alle Figuren durchgezeichnet sind. Doch hievon muß nichts bekandt seyn, weil es dem Custodi seynen Dienst kosten würde.

Ueber die gegenwärtige politische Verfassung Roms, den Character des Volks, soviel ich in so kurtzer Zeit habe einsammeln können etc. ließen sich viele Anmerkungen machen. Da mein Brief aber an eine so hohe Person gerichtet ist, und man in gegenwärtiger Zeit

nicht sicher ist für Erbrechung der Briefe vor ihrer Absendung, so muß ich davon schweigen, um mich keiner Ungelegenheit auszusetzen. Es ist hier gegenwärtig gefährlich genug für fremde. Mein Brief ist sehr lang geworden. Ich bitte daher unterthänigst Ihro Excellenz wollen es mir zu gute halten, wenn in den itzigen kriegerischen Zeitläuften Hochdieselben einen gnädigen Blick auf die Künste des Friedens und ihre Arbeiter herablassen können. Mit tiefster Ehrfurcht ersterbe

Ihro Hochfreyherrlicher Excellenx
unterthänigster
Carstens.

Die Antwort des Ministers, worin er freiwillig Carstens Pension auf ein weiteres Jahr, bis zum 31. Mai 1795 verlängerte, bei Fernow S. 149 f., das Concept bei den Akten.

XI. Carstens an den Minister.

Gnädiger Herr!

Für die mir auf's neue erwiesene hohe Gnade, meine Zeit mit der gnädigen Unterstützung noch auf ein Jahr allhier zu verlängern, statte ich in tiefster Ehrfurcht meinen unterthänigen Dank ab, und werde stets dafür sorgen, daß die Zukunft den ihrigen mit dem meinigen vereiniget.

Zu meiner Ausstellung, die ich im März künftiges Frühjahr halten werde, habe ich folgende Stücke fertig: die Parzen, Zeit und Raum, Kolyces (sic) nach dem Sanchuniathon, das Gastmahl des Plato und den Parnaß. Einen Ganymed, den ich noch nicht vollendet habe. An Zeichnungen, die Ilias, die Ueberfahrt nach dem Lucian, Priamus und Achill die Argonauten und die Lapithen. Fast alle sind Compositionen von vielen Figuren. Ich gedenke noch bis dahin drey bis vier Stücke zu verfertigen, so, daß ich in allem 14 bis 15 Stücke zu meiner Ausstellung haben werde. Je mehr Arbeiten ich darstelle, je besser kann man mich beurtheilen und desto mehr Ehre kann ich unserer Ackademie machen. Euer Excellenz sehen die Ursache, warum ich an Hochdenenselben nichts von meiner Arbeit habe übersenden können, weil ich alles zum Behuf meiner hiesigen Ausstellung gemacht habe. Wenn aber Hochdieselben es durchaus befehlen, so sehe ich mich genöthiget, eines von diesen Stücken, so ungerne ich die Zahl vermindre, an Euer Excellenz zu übersenden und erwarte hierüber nähere ordre. Hier, ist der Ort, wo ich beurtheilt werden soll. Es sind zwar lauter ehrenvolle Männer dort bey unserer Akademie, aber, ein Paar Männer ausgenommen, haben die Uebrigen diejenigen Werke nicht gesehen, nach denen ich nur beurtheilt werden kann. Meine dortigen Mitkünstler werden auch weit besser wissen, woran sie sind, wenn sie Rom's Urtheil vor sich haben. Ich bringe ja alle meine Arbeiten mit nach Berlin, und ich denke meine Mitkünstler werden immer noch zu früh sehen, daß sie schänd-

lich gehandelt haben, mich von ihren geheimen Conferenzen auszuschließen. Was die zweckmäßige Zeitverwendung, meinen Fleiß, meine Fortschritte in der Kunst betrifft; so bin ich so vollkommen, als von meinem Daseyn, überzeugt; daß Euer Excellenz nie einen Zweifel daran gehabt haben. Daß dieser für mich entehrende Gedanke, der erhabenen Denkungsart von Hochdenen selben schnurgerade zuwieder ist. Daß er blos eine anmaßliche Authorität meiner dortigen Mitkünstler ist. —

Schämen sich diese Männer nicht, einem aus ihrer Mitte, einem Manne von Vierzig Jahren, einem Manne der sich dort schon auf eine ehrenvolle Weise gezeigt hat, der, wie mehre bey der Akademie ein Ausländer ist, wie einen Schulknaben zu behandeln? Stehe ich nicht jedem dieser Ehrenmänner zur Seite? Habe ich nicht die vorzüglichste Klasse, die, worin der Schüler zur Quelle des Geschmackes geführt wird, mit Einsicht dirigirt? Ist es nicht meine Sorge gewesen meinen Schülern zu vernünftigen Menschen zu bilden? kann einer auftreten, der mit meiner Lehre und mit meinem Unterrichte unzufrieden wäre? Wahrlich! keiner. Wie sieht es aber mit der Model-Schule aus, wo jeder nach andern Grundsätzen Unterricht ertheilt, wo einer dem andern oft grade entgegen lehrt? so daß der arme Schüler nicht weis wer Recht hat; daß er nicht einmahl weis warum er denn eigentlich nach dem Model zeichnet? und es ist doch nur eine Lehrart nach den Gesetzen der gesunden Vernunft, die Rechte.

Aber welche ist denn diese? Gnädiger Herr! ich zweifle daß meine dortigen Akademischen Mitkünstler diese Frage befriedigend beantworten werden. Wenn aber doch, was würde das Resultat seyn? Dieses: daß die ganze Akademie bis auf zwey Lehrer eingeschränkt werden könnte, und daß diese zwey eine gute und zweckmäßige Akademie ausmachen würden. Hannibal und Ludovico Caracci errichteten eine große Akademie, welche der Welt große Männer geliefert hat, ohne Directores, Rectores und Professores nöthig zu haben. Die Berliner Akademie, hat den Fehler vor allen übrigen, nemlich: äußerer Prunk. Eine Menge Lehrer, gantze und halbe Mitglieder, Beysitzer und was noch mehr, und — im eigentlichen Sinn, keine Schüler. Diese Akademien gleichen Staatscaroßen mit zwanzig Rädern. Meine Gedanken hierüber, werde ich nach meiner Zurückkunft Euer Excellenz mit aller mir nur möglichen Deutlichkeit zu Hochdero Entscheidung in aller Unterthänigkeit vorlegen. Wenn Hr. Rehberg von seinen Sachen nach Berlin schickt, so geschieht dieses erstlich der Bezahlung wegen, zweytens um sich dort einige Reputation zu erwerben, als welches er bey seinem langen hiesigen Aufenthalte nicht hat bewerkstelligen können. Die Frau Gräfin v: S. mag auch alle Kunstgriffe anwenden H. Rehberg Reputation zu verschaffen, so kann sie doch den Spott, der ihm wie sein Schatten verfolgt, nicht

von ihm entfernen. Er hat vor einiger Zeit Contouren nach der Lady Hammilton in Neapel, herausgegeben; womit er sich sehr lächerlich gemacht hat. Ich habe sie beym Herrn Hirt gesehen. Wozu dient denn solches Zeug? [wahrscheinlich hat er es schon an die Akademie übersandt] Soll es den guten Geschmack befördern? Es ist ja keiner darinn. Soll es für Fabricken oder Kutschenmahler dienen? in diesem Fall müßte es doch schattirt sein, weil diese Leute sich nicht auf Licht und Schatten verstehen. Auch hat er eine Seelenlose bleyerne Venus gemahlt, die auf Rauch dahergeht — o jemine! Ich mag die Kritik darüber nicht niederschreiben. Ich habe mit diesem unwissenden Künstler keinen Umgang. Woher es denn kommt, daß er von mir nichts in seiner Zeitung einrücken kann. Euer Excellenz halten zu Gnaden, wenn mein Brief abermahls zu lang geworden ist. Ich will ich Zukunft kürtzer schreiben, wenn ich nur weis daß sie nicht ungnädig aufgenommen werden. Ingleichen bitte ich unterthänigst nicht auf die Form meines Briefes zu sehen, weil ich mich nicht darauf verstehe.

Mit dem wärmsten Wunsch für Euer Excellenz dauerndes Wohlseyn, ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Euer Hochfreyherrlichen Excellenz
unterthänigster
Carstens.

Rom d. 2. August 1794.

XII. Der Minister an Carstens (Concept).

Berlin den 22. Septbr. 1794.

An den Herrn Professor Carstens in Rom.

Aus Ew. HochEdelgebohren Schreiben vom 2. vor. Mon. habe ich ersehen daß dieselben deshalb noch nichts von Ihren dortigen Arbeiten eingesandt haben, weil Sie dieselben sämmtlich beysammen dort ausstellen wollen, um das Urtheil der dortigen Kunstkenner, zu Ihrer Belehrung, näher zu vernehmen. Ich will dieses wohl zulassen, erwarte aber, daß sie diese Arbeiten bey Ihrer retour allhier produciren werden, damit solche bei der nächsten Kunst Ausstellung auch allhier ausgestellt werden können. Der ich pp.

XIII. Carstens an den Minister.

Gnädiger Herr!

In aller Unterthänigkeit, nehme ich mir die Freyheit Seine Excellentz zu berichten, daß ich im May meine Ausstellung halten und nach derselben von meinen Arbeiten nebst den darüber gefällten Urtheile hinübersenden werde; aber bitte zu gleicher Zeit um Verlängerung meines Hierseyns. Es ist für mich nothwendig viele Sachen nach den Antiken abzuzeichnen, die mir dort von großem Nutzen seyn müssen, und wozu ich gegenwärtig noch keine Zeit gehabt habe. Auch

mögte ich meine übrigen noch angefangenen Arbeiten gerne vollenden. Ich halte mich überzeugt, daß Seine Königliche Majestät werden eine Gallerie von mir mahlen laßen. Eine Gallerie, die bloß dieses (wie es die hiesigen sind) und zu keinem andern Gebrauche bestimmt, ist; die für jedermannes Zutritt offen stehet: indem dieses wohl der einzige Weg ist, bei einer Nation das Gefühl des Schönen für bildende Kunst und was damit verwandt seyn kann, zu erregen. Wenn es anders nicht durch den Ueberfluß, wie dieser durch den Wohlstand, erzeugt wird. Hat eine Nation erstlich Sinn fürs Schöne bekommen, so wird dieses ein Bedürfniß und man kann alsdann keine schlechten und gleichgültigen Formen mehr ansehen. Blos meine Stelle bey der Akademie wieder anzutreten und in diesem eingeschränkten Wirkungskreise den Rest meines Lebens versäuern, hätte es meiner Ausbildung nicht bedurft. Dazu wußte ich damahls genug. Die Zweckmäßigkeit dieses Instituts stehet ohnehin auf schwachen Füßen. Vielleicht ist blos die Befriedigung der Eitelkeit derer Regenten, sich dadurch das Ansehen zu geben als thäten sie Wunder für die Künste der Zweck der Akademien. Wäre dieses, so sind so viele Lehrer als Monathe im Jahre noch nicht genug. Mit den Schülern hat es nichts zu bedeuten. Die Anzahl dieser sind bey allen Akademien dreymal geringer als die der Erstern. Ich meine hier keine Knaben, die man in die Schule jagt damit sie kein Unheil im Hause stiften; sondern im eigentlichen Sinne Schüler. Die Frage (nicht, welcher Nutzen) sondern wie mancherley Schaden in allen Ländern die Kunstakademien anrichten, verdiente von einsichtsvollen Männern eine genaue Untersuchung. Wann wird doch diese Tyrannei, durch die so viele Menschen verdorbene Bürger im Staate werden, die das Talent schon in der Wiege verkrüppelt, die dem Geschmack nach Belieben eine Nase ansetzt, wann wird dieser Despotismus einmahl aufhören? ich werde dieses nicht erleben. Bringt die Natur (welches doch nur selten geschiehet) ein Genie hervor: schwingt es sich durch tausend Wiederwärtigkeiten ans Tageslicht: so unterstütze man dieses. Es ist einem Monarchen so viel Ehre für die Nachwelt, ein Genie unterstützt, als eine Schlacht gewonnen und Provintzen erobert zu haben. Doch, ich breche ab und bitte in aller Unterthänigkeit, da Hochdieselben dem Herrn Rehberg seine Zeit bis itzt verlängert haben, auch mir in Gnaden meine Bitte zu gewähren.

Mit dem Wunsche für Hochdero stetes Wohlseyn, ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Ihro Hochfreyherrlichen
Excellenz
unterthänigster Knecht
Carstens.

Rom den 31. Januar 1795
al Caffe greco.

Die Antwort des Ministers vom 23. Febr. 1795 bei Fernow S. 160 ff. Ein weiteres Schreiben, welches der Minister nach dem Erscheinen von Fernow's Anzeige von Carstens' römischer Ausstellung im deutschen Merkur (1795, 2. Bd., 6. Stück S. 158—189, datirt vom 2. May 1795) an Carstens erließ (vom 28. July 1795) und welches bestimmt war einzulenken, ebenfalls bei Fernow S. 182 ff. Von beiden Concept bei den Acten, das zweite am Rand mit der Bemerkung: „Citissime, heute!“

XIV. Carstens an den Minister.

Hochgebohrner Freyherr,
Hochgebietender Herr Staatsminister
Gnädiger Herr,

Auf Ew. Hochfreyherrlichen Excellenz an mich erlassenes gnädiges Schreiben vom 18. July, übersende ich hiebey drey Stücke von meinen Arbeiten, die Ueberfahrth, ein Gemälde in tempera, die Helden vor Troja ein Acquarell, und Achill und Pryamus, eine Zeichnung. Mehreres von meinen Arbeiten kann ich gegenwärtig nicht entbehren: weil ich auf den Brief vom 23. Februar, mit Sr. Hochfreyherrlichen Excellenz eigenhändiger Unterschrift, da ich doch seinem Inhalte nach auf keine Verlängerung meines Aufenthaltes in Rom Rechnung machen konnte, den Entschluß gefaßt habe, meiner Kunst zu liebe hier zu bleiben, es lieber darauf ankommen zu lassen und für meine Rechnung zu mahlen. Ich kann mich demnach von meinen Arbeiten nicht gantz entblößen, weil ich davon leben muß. Während meiner Ausstellung habe ich drey Stücke nach England verkauft und eines in Oehl zu mahlen in Bestellung bekommen. Der Beyfall der hiesigen Kunstkenner fordert mich auf, für meine Kunst Alles zu thun. Dieses aber kann ich nur hier, unter der Anweisung des Raphael und Michel Angelo, wo ich immer weiter gehen kann, statt daß ich in Deutschland auf dem gegenwärtigen Fleck würde stehen bleiben. Ich will für meine Kunst gerne andere Vortheile fahren lassen, wenn ich sie nicht zugleich mit meinem Studium vereinigen kann. Wenn Hochdieselben aber dafür achten, daß ich mit meinen Arbeiten dort nützlich seyn kann: so erbiete ich mich, wenn Se. Hochfreyherrliche Excellenz mir die gehabten 450 Thaler ferner allhier bewilligen, alljährlich ein Gemälde dafür einzusenden. Wobey ich mehr auf meine Ehre, als auf die Bezahlung sehen werde. Ich will auch jedesmal meine Arbeit hier öffentlich ausstellen, damit Hochdieselben erfahren, was allgemein darüber geurtheilt ist. Nach meiner Einsicht und Ueberzeugung bin ich im Stande den Eleven der dortigen Akademie mehr durch meine Arbeiten, als durch meine Lehren zu nützen; da es mehr darauf ankommt das Kunstgenie durch Muster als durch Worte auf einen guten Weg zu leiten. Sollten meine Arbeiten hingegen nicht dort zu Gefallen das Glück haben, so bitte unterthänigst, daß sie mir

nach der dortigen Ausstellung ohne Unkosten wieder hieher gesandt werden. Ich habe itzt ein Gegenstück zur Ueberfahrt in Arbeit und ich kann alsdenn beyde hier das Stück für 200 Zechinen verkaufen; es sey denn daß diese Mahlerey für denselben Preis bey der Akademie bliebe. Die andern beyden zusammen beträgt die Hälfte. Meine Argonauten habe ich nicht ausgeführt, weil ich mein Glück nicht blos auf einen Wurf habe wollen ankommen lassen. Wenn Hochdieselben es aber befehlen, so werde ich diese Composition in Oehl ausführen; wozu ich gegen zwey Jahre gebrauchen würde.

In tiefster Ehrfurcht verharre
Sr. Hochfreyherrlichen Excellenz
unterthänigster
Carstens.

Der Brief ist ohne Datum. Daß er am 31. Aug. einging, ist darauf von Mölters Hand bemerkt. Die Antwort des Ministers bei Fernow S. 190 ff.

XV. Carstens an den Minister (aus dem Concept bei Fernow S. 199 ff. abgedruckt, wovon das Original in einigen Dingen abweicht; daher ich es hier mittheile).

Aus Euer Hochfreyherrlichen Excellenz zuletzt an mich ergangenem Schreiben vom 19. December vergangenen Jahres, welches mir Herr Rehberg am 8. Februar, dieses Monaths, hat zustellen lassen, ersehe ich daß meine Arbeiten nicht nur von der Akademie, sondern auch von dem gesammten dortigen Publico sehr gut sind aufgenommen worden. Ich hätte also, nach einem Schreiben vom 23. Februar 1795, wo es lautet:

Es wird alsdann (nemlich wenn Hochdieselben in Gemeinschaft mit Kennern meine Arbeiten würden geprüft haben) eine nähere Erklärung erfolgen, ob man Ihnen die Bezalung eines Gehaltes kontinuiren kann, oder Ihnen lieber überlassen will, für Ihre Rechnung zu mahlen. —

Am Ende desselben Briefes heißt es ferner:

Es verbleibt übrigens dabey, wie es bereits gesagt worden, daß Ihre Unterstützung ultimo May dieses Jahres aufhört, es sey denn, daß man über Ihre einzusendenden Arbeiten ein ebenso vortheilhaftes Urtheil fällen könnte, als Sie es sich selbst jetzt schon geben.

Ich hätte also der guten Aufnahme meiner Arbeiten gemäß, statt meiner Entlassung eine fernere Pension zu erwarten gehabt. In dem Schreiben vom 19. July 1795 lautet es:

Dies wird die erwünschte Gelegenheit seyn, die in obgedachtem Journal schon so vortheilhaft beurtheilten Kunstsachen Seiner Königlichen Majestät Selbst vor Augen zu stellen und Höchstdieselben mit Ew. Hochedelgeb. Talenten und Geschiklichkeit zu ihrem künftigen Vortheil näher bekanndt zu machen.

Hievon geschiehet nicht allein das Gegentheil, sondern ich werde noch dazu auf eine höchst ungerechte Weise behandelt. Denn mir wird sogar der Vorwurf gemacht, der Akademiecasse wegen des Porto für meine übersandten Arbeiten, Kosten verursacht zu haben, obgleich dies Letztere auf den eigenen Willen Euer Excellenz geschehen ist, indem Hochdieselben in gedachtem Briefe sich folgendergestalt erklären:

Sollte aber diese meine Vermuthung (nemlich daß meine Arbeiten schon unterwegs seyn möchten) ungegründet seyn, so muß ich bitten, diese Kunstsachen gleich nach Empfang dieses Schreibens auf das schleunigste anhero abgehen zu lassen, damit solche noch zur rechten Zeit, gegen die in der Mitte des Septembers zu eröffnende Ausstellung, allhier eintreffen können.

Jeder billige Beurtheiler muß hieraus ersehen, daß ich nichts anders gethan habe als was von mir verlangt ist, daß mir also jener Vorwurf nicht mit Recht gemacht werden konnte. Ueberhaupt sticht der glimpfliche Ton dieses Briefes sehr merklich von dem ab, der in den andern beyden herrscht, welches mich auf die Vermuthung führt, daß es nur darum zu thun gewesen ist, mir meine Arbeiten auf eine gute Art abzulocken und mich sodann wie jetzt geschieht, meinem Schicksale zu überlassen.

Es wird mir in dem letzten Schreiben Undankbarkeit gegen das Curatorium vorgeworfen. Dieses kann ich nur von Seiner Excellentz verstehen, weil ich bis diese Stunde nicht weiß, ob noch sonst jemand dazu gehöret. Ich muß also dagegen erinnern, daß ich noch anderthalb Jahre, hier mit kranken Augen, als Folge meiner dort geleisteten Dienste, habe studieren müssen. Der Saal im Hause des Herrn Marschals v. Dorvill den ich für Seine Excellenz gemahlt habe, mag für mich reden. — Hier haben Hochdieselben, wie ich die erste Figur mahlte, aus eigenem freyen Willen mir zu meiner Ausbildung eine Reise nach Rom versprochen, welches auch nach Vollendung dieser ansehnlichen Arbeit, in eben diesem Sale, von allerhöchst Seiner Majestätt bewilliget wurde. Mein Hierseyn bürgt für die Wahrheit. Ich habe die von seiner Königlichen Majestätt zu meiner Ausbildung mir geschenkte Pension nützlich und gewissenhaft angewendet und Seine Excellenz als Staatshaushalter sind dieserhalb außer Verantwortung. Was mir Seine Majestät geschenkt haben, gleichviel aus welchem Beutel, kann mir keiner wieder abfordern; und was haben meine Kunstwerke damit zu schaffen, die nachdem die Akademie die Vortheile der Ausstellung davon eingezogen, in Beschlag genommen werden?

Was den schwachen akademischen fond betrifft, so habe ich nie die Einnahme und Ausgabe erfahren. Daß er aber ansehnlich sein muß, beweisen die vielen Subjecte die davon unterhalten werden. Wenn Seine Excellenz es mit mehreren wie mit mir machen, so wird sich der fond vermehren.

Da von gegenseitigen Verbindlichkeiten die Rede ist, so dienet darauf zur Antwort: daß ich gegen die Akademie nie Verbindlichkeiten gehabt habe. Ich habe für eine mittelmäßige Bezahlung, unabhängig vom Directorio guten Unterricht ertheilt und weiter nichts. Ich bin nicht einmahl Mitglied. Wenn ich Verbindlichkeiten habe, so sind diese gegen Seine Excellenz. Aber ich habe schon oben gezeigt, weil ich aus Gerechtigkeit gegen mich selbst dazu genöthigt werde, wie sich diese gegenseitige Verbindlichkeit aufhebt.

Itzt folgt in dem Briefe von Hochdenenselben eine Unwahrheit, oder wenigstens ein Irrthum. Es heißt:

> Sie wurden, nach Ihrem vielfältigen Verlangen zum ordentlichen Lehrer bey der Akademie bestellt.

Wo ist nur eine Zeile davon aufzuweisen? Im Gegentheil, habe ich die mir zugeschickte Bestallung zu Euer Excellenz zurückgebracht. Ich wollte diese Stelle nicht anders annehmen als unter der vom Herr Professor Moritz mir versprochenen Unabhängigkeit vom Directorio. Seine Excellenz haben mich dahin vermogt, die Bestallung zurückzunehmen, indem Sie mit dem Herrn Professor Moritz sprechen und die Sache in Ordnung bringen wollten. Welches auch geschehen. Dieses heißt doch wahrlich nicht vielfältig bitten.

Ich habe nun im Nahmen Seiner Königlichen Majestätt meine Entlassung erhalten und die mir zu meiner Ausbildung (als woran ich mit allem Eifer arbeite) von Seiner Majestätt allergnädigst bewilligte Pension, hat diesem gemäs, vom 19. December vergangenen Jahres aufgehört. — Es sind von mir an die Akademiekasse hundert Thaler zu bezahlen, die sie mir zur Bezahlung meiner Schulden geliehen und wofür ich meine Handschrift ausgestellt habe. Nun aber kommen mir noch für die Monathe August, September, Oktober, November, bis den 19. December, als den Tag meiner Entlassung, von der von allerhöchst Seiner Majestätt mir zu meiner Ausbildung geschenkten Pension, noch aus der Akademiekasse circa fünf und Siebenzig Thaler zu. Diese von Hundert abgezogen, bleiben fünf und zwanzig, die ich nach Postfreyem Wiederempfang meiner Arbeiten sogleich auszahlen werde. So lange dieses nicht geschehen, habe ich die Summe von dreihundert Zechinen baar, von der Berliner Akademie zu fordern, die kein Recht an meinen Arbeiten hat, also dieselben auch weder in Beschlag nehmen noch verauctioniren kann. Ich will nicht, daß sie unter diesen billigen Preis verkauft werden und sollte dieses dennoch geschehen, so werde ich mich öffentlich darüber als über eine Ungerechtigkeit eines öffentlichen Collegiums gegen einen Privatmann beschweren.

Uebrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre die ein Recht hat, die höchstmöglichste Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen, und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe

ich dieses nie versprochen, mich für eine Pension die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen.

Ich kann mich nur hier unter den besten Kunstwerken die in der Welt sind, ausbilden und werde nach meinen Kräften fortfahren mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vortheile fahren und ziehe ihnen die Armuth, eine ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches hülfloses Alter bey meinem schon jezt kränklichen Körper vor, um meine Pflicht gegen die Menschheit und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. — Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut. Ich muß darüber ein gewissenhaffter Haushalter seyn. Damit, wenn es heißt: thue Rechnung von deinem Haushalten, ich nicht sagen darf: Herr! ich habe das Pfund so du mir anvertrauet, in Berlin vergraben.

Da ich Euer Excellenz stets als einen wahrheitliebenden Mann gekanndt und geschäzt habe, so habe ich auch keinen Anstand genommen, die Wahrheit freymüthig zu schreiben, und ich werde sie auch im Nothfalle öffentlich bekennen, um mich vor der Welt ebenso zu rechtfertigen, als ich für mir selbst gerechtfertigt bin.

Mit tiefster Ehrerbietung verharre

Euer Hochfreyherrlichen Excellenz

gantz ergebenster

Carstens.

Rom d. 20. Februar 1796.

Die Antwort des Ministers bei Fernow S. 207 f. Die in derselben erwähnten Quittungen sind bei den Acten.

Anhang.

Zu dem „Versuch eines Verzeichnisses der Werke und Entwürfe von Asmus Jakob Carstens." Mit Angabe der Vervielfältigungen von F. v. Alten. Oldenburg, Druck von Gerhard Stalling. 1866.

Das Unternehmen, ein Verzeichniß von Carstens' Werken zusammenzustellen, hat gerechten Anspruch auf Dank und Theilnahme aller derer, welche an einem unserer größten Künstler wahres Interesse nehmen. Die Ungunst des Schicksals, welche über ihm gewaltet hat, ihn früh abrief und ihn verhinderte große Werke auszuführen, macht es bei ihm doppelt und dreifach wünschenswerth, das was ihm zu

schaffen vergönnt war, wenigstens mit einiger Vollständigkeit übersehen zu können, und dazu hat Herr v. Alten ein wichtiges Hilfsmittel an die Hand gegeben. Namentlich hat er aus Dänemark und Schleswig-Holstein Nachricht von vielem bisher versteckt Gebliebenen gebracht. Dagegen vermißte man leider genaue Nachricht gerade von bekannteren Werken, Angabe ihrer Maaße und Bezeichnung und eine übersichtliche Scheidung der verschiedenen Exemplare, welche von derselben Composition vorhanden sind. Ich habe in Folgendem einige Nachträge und Berichtigungen zusammengestellt, ohne die Absicht natürlich, alles das anzumerken, was man hinzugefügt wünschte. So wäre es durchaus nöthig, zu denjenigen Werken, welche wir aus Nachrichten besonders Fernow's kennen, das bezügliche Citat zu bemerken. Für Diejenigen, welche eigene Studien über Carstens gemacht haben, ist das freilich nicht nöthig; aber für diese allein ist ein solches Verzeichniß auch nicht bestimmt. Die Maaße einer großen Menge von Zeichnungen, welche Herr v. Alten nicht kannte, hier abdrucken zu lassen, habe ich Bedenken getragen; es versteht sich aber, daß sie zur Verfügung stehen, wenn Jemand Interesse daran hat, insbesondere wenn, wie zu hoffen ist, ein Neudruck des Verzeichnisses nöthig werden sollte.

v. A. 9. Eine Durchzeichnung (Br. 0,63; H. 0,35 M.) in der großherzogl. Sammlung zu Weimar. Diese und eine Reihe anderer ähnlicher, deren ich unten gedenken werde, hat seiner Zeit Schorn machen lassen, ohne daß sich leider eine Notiz über die Originale findet, von denen er sie nehmen ließ.*

16. Der Stich des Berliner Cabinets, welcher übrigens unvollendet zu sein scheint, ist bezeichnet: J. Carstens del. JJ. Tassaert sclp.

17. Das Exemplar in Goethe's Sammlung (Br. 0,525; H. 0,41) ist bezeichnet: Jacobus Carstens ex Chers. Cimbr. Mir scheint jedoch zweifelhaft, ob es Original oder Copie sei. Eine Pause davon in der großherzogl. Sammlung.

21. Das Gemälde oder eine Zeichnung desselben Gegenstandes muß sich irgendwo erhalten haben. Denn in Weimar (großherzogl. Sammlung) ist eine Durchzeichnung davon. (S. zu Nr. 9.) Br. 0,645; H. 0,50.

30. Von den Kupfern zu Ramler habe ich mir folgende Bezeichnungen angemerkt: Das Titelblatt zum ersten Bande, Jupiter auf dem Thron, ist bezeichnet: Woth Ganuth sc. (?). Die Schrift undeutlich, so daß ich wohl falsch gelesen haben kann. Der andere Jupiter, welcher bei S. 11 eingeheftet ist, wurde mit dem 2. Bande nachgeliefert. Das 3. Blatt (excl. Titelblatt) bei S. 34 Juno

*) Ad 9. Die Zeichnung in Rolas du Rosey Sammlung ist dieselbe, welche sich jetzt bei Herrn Dr. M. Jordan befindet. Vergleiche S. 9 dieses Aufsatzes.
Rud. Weigel.

Minerva Komus Jokus, bez. J. C. inv. F. G. sc. Das 7. Blatt (S. 106) Venus und Mars, Terminus und Vertumnus, bez. J. Carsten inv. F. Genelly sc. Das 8. Blatt (S. 162) Diana. Apollo. Pan. Fauna. bez. J. Cs. inv. F. G. sc. Das 9. Blatt (S. 192) die Musen, bez. J. C. inv. F. G. sc. Das 10. Blatt (S. 202) Ceres. Bacchus. Janus. Silen. bez. Jc. Cs. ive. F. G: sc: Das 14. Blatt (Bd. 2. S. 507) Momus. Harpokrates. Osiris. Isis. Perseus. Herkules. J. C. iv. F: G: sc: Daß die Blätter sämmtlich nach Zeichnungen von Carstens gemacht und, mit Ausnahme des Titelblattes, von F. Genelli, einem Bruder des Architekten, gestochen sind, scheint sicher. Die Darstellung der Grazien auf dem 5. Blatt (S. 60) zeigt dieselbe Composition wie eine Gruppe in den Deckenmalereien im Schloß. v. A. 37 (Apoll mit den neun Musen und den drei Grazien.)

31. Ob das gegenwärtig in Weimar befindliche Exemplar identisch mit dem ehemals Meyer'schen ist, bleibt zweifelhaft. Es ist eine wenig colorirte, unvollendet gebliebene Federzeichnung, Br. 0,565; H. 0,77, eine Größe, von der ich nicht weiß, ob der Ausdruck Fernow's S. 88 „ein Bogen vom größten Format" auf sie paßt.

33. Das Weimarische Exemplar trägt Spuren der Bausnadel muß also einmal wiederholt worden sein.

34. In der großherzogl. Sammlung zu Weimar befinden sich außer dem Carton, welchen Carstens an Hartmann schenkte, noch zwei Zeichnungen von derselben Composition: ein Bleistiftentwurf mit Quadraten, Br. 0,148; H. 0,195, und eine ausgeführtere, dem Carton genau entsprechende Zeichnung auf dunklem Papier weiß gehöht, Br. 0,226; H. 0,278.

35. Der Umriß auf einer Holztafel scheint zu Grunde gegangen; das Exemplar in Goethe's Sammlung ist ein Entwurf auf Papier mit vielen Veränderungen. Br. 0,61; H. 0,42.

36. Daß das Dorville'sche Palais dasjenige am Pariser Platz Nr. 1 sei, darin stimmen die meisten Nachrichten überein; auch entspricht der Saal, dessen früher bemalte Wände jetzt mit weißen Tapeten verklebt sind, in seiner architektonischen Disposition Genelli's Beschreibung. Eine etwas abweichende Notiz habe ich nur in einer Recension des Fernow'schen Buches, Gött. gel. Anz., 1806, St. 154, 155, S. 1530, gefunden, wo es von Carstens heißt: „Dessen einziges großes in Deutschland vor der Vollendung seiner Ausbildung in Italien verfertigtes Werk, die Gallerie in dem ehemahligen Dorvilleschen, jetzt Fürst-Hatzfeldischen Hause in Berlin (wie wir gewiß wissen, Herrn Fernow aber nicht bekannt zu sein scheint) nicht mehr existirt. da dieses Haus neuerlich im Innern eine Total-Veränderung erlitt —." Von wem die Recension sei, ist freilich ungewiß; Fernow selbst (Leben, Bd. 2. S. 150) rieth auf „H. v. R.", was wohl auf Rumohr zu deuten ist, und dazu stimmt die vortreffliche einfache Art, über Kunst

zu denken und zu schreiben, welche in dieser Recension herrscht. Auch paßt dazu ihr im Ganzen Fernow wenig günstiger Ton, über den sich Rumohr einmal (Drey Reisen nach Italien, S. 116) ziemlich herb ausspricht.

38. Bereits die erste Auflage von Moritz' Götterlehre hat die Tassaert'schen Stiche, wie es denn ausdrücklich auf dem Titel heißt: „Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen." Nähere Auskunft über das Sachverhältniß verdanke ich Herrn Professor Gubitz in Berlin, welcher in jener Zeit mit Unger in naher Verbindung stand. Danach hat es seine Richtigkeit, daß Unger nach Zeichnungen von Carstens Holzschnitte gemacht hatte; Professor Gubitz glaubt noch von einigen Rußdrücke zu besitzen. Unger aber, zugleich Verleger des Buches, erweiterte in jenen Jahren bedeutend sein Geschäft, besonders durch den Pacht des Kalenderwesens, und so wird er die Zeit nicht gefunden haben, die Sachen fertig zu schneiden; andere Holzschneider existirten aber so gut wie nicht, und so wird Unger, um das Erscheinen des Buches nicht zu verzögern, sich kurz entschlossen haben, die Zeichnungen in Kupfer ätzen und die Holzstöcke unvollendet liegen zu lassen.

39. Das Weimarsche Exemplar ist bezeichnet: Asmus Jacobus Carstens inv: Die Berliner Zeichnung (Br. 0,135; H. 0,239) befindet sich auf der Rückseite eines Briefes, in welchem Jemand den Herrn „Prof. Karschten" bittet, seiner Tochter Zeichnenuntericht zu geben.

41. Die Zeichnung in Weimar, bezeichnet: A. J. Carstens inv: 1792. In derselben Sammlung befindet sich unter den kleinen Zeichnungen ein Entwurf zu der höchsten Gruppe im Mittelgrund.

45. Bezeichnet: Asmus Jacobus Carstens
ex Chersonesu Cimbrica.

46. Bezeichnet: Asmus Jacobus Carstens
ex Chersonesu Cimbrica
invenit in Fiorenza. 1792.

47. Die ausgeführte Zeichnung ist bezeichnet:
Asmus Jacobus Carstens
ex chersonesu Cimbrica
invenit 1792
Romae.

48. Rehberg berichtet bereits im März und im Mai 1793, daß Carstens an einem „Gemälde" dieses Gegenstandes gearbeitet habe. Das für den Lord Bristol ausgeführte Oelbild sah im Februar 1796 Friederike Brun in Carstens' Atelier (Prosaische Schriften. III. Bdchn. Zürich 1800. s. 282 f.): „Groß ist aus der Höhe der Herunterblick mit dem Adler auf Ida's Gipfel aus schon erhellten Lüften auf die noch dunkle Erde; denn es ist das erste Morgendämmern eines schaurigen Morgens, und am östlichen Horizont verbreitet

sich das Morgenroth. Der Skamandros fließt ins dunkle Meer. Aber hoch steigt der Adler, ein wahrhaft königlicher und mit größtem Feuer gemahlter Genosse des Nektars; allein der Ganymed ist kalt und äußerst trocken gemahlt."

49. Eine von Koch gemachte Copie des Symposions ist im Besitz des Herrn Dr. Parthey in Berlin, Br. 0,675; H. 0,468, bezeichnet:

Asmus Jacobus Carstens cop. Josephus Coch 1809.
ex Chersonesu Cimbrica inv.
et fec: in Romae (sic) 1793.

Vermuthlich ist dieß das Exemplar, von welchem H. v. Alten Nachricht hatte; die von Lord Bristol angekaufte Aquarelle war nach Fernow's Worten dieselbe, welche Carstens 1795 mit ausgestellt hatte.

59. Das Exemplar, welches die Berliner Akademie besaß, war 1864 nicht mehr vorhanden; es soll bei einer Versendung zu Grunde gegangen sein. Auf der Berliner Ausstellung 1795 Nr. 44.

61. Das Berliner Exemplar befand sich unter den 1795 von Carstens in Rom ausgestellten Werken; auf der Berliner Ausstellung 1795 Nr. 45.

62. Das Berliner Exemplar auf derselben Ausstellung Nr. 46. In Weimar befindet sich bei Goethe nur eine Durchzeichnung in Feder von dieser Composition (Br. 0,45; H. 0,33); die Rothstiftzeichnung, ein Entwurf (Br. 0,20; H. 0,162), ist in der großherzogl. Sammlung.

63. Das Temperabild muß aus dem J. 1794 stammen, da Rehberg im Juli d. J. davon nach Berlin berichtete. S. oben. Friederike Brun sah es noch 1796 bei Carstens. S. zu Nr. 48.

68. Daß die colorirte Zeichnung des Gegenstandes schon 1790 fertig war, geht aus dem oben angeführten akademischen Conferenzprotocoll vom 29. Mai d. J. hervor. Die Zeichnung in Weimar ist bezeichnet:

Asmus Jacobus Carstens
ex Chersonesu Cimbrica inv.
Romae.

69. Das für den Baron Knuth 1796 in Oelfarben ausgeführte Exemplar (Fernow S. 210) ist wahrscheinlich dasjenige, welches Friederike Brun (s. zu Nr. 48) im Februar jenes Jahres bei Carstens sah. Sie sagt davon: „Die Nacht mit ihren beyden Kindern, dem Schlafe und dem Tode. Die Figur der Nacht ist groß und äußerst rührend. Sie schlägt den weiten Mantel von den beyden zu ihrer Seite in den reitzendsten Stellungen schlummernden Genien zurück und blickt in ruhig süßer Melancholie lächelnd auf sie herab." Dieß kann man nicht anders verstehen, als daß Carstens diese Gruppe allein gemalt hatte, wie sie auch ursprünglich, in etwas anderer Fassung, allein entworfen war. Die in Weimar befindliche Zeichnung,

welche übrigens nicht 1795 mit ausgestellt war, sondern erst während dieser Ausstellung entstand (Fernow S. 175), ist bezeichnet:

Asmus Jacobus Carstens
ex Chersonesu Cimbrica inv.

Unter den Gewandstudien in der Goethe'schen Sammlung befinden sich zwei zur Nacht und zwei zur Nemesis, alle von außerordentlicher Schönheit.

71. Die Zeichnung ist bezeichnet:

Asmus Jacobus Carstens
ex Chers: Cimbr: inv.
1795.

78. Daß der Federumriß, den der Maler Wittmer in Rom besitzt oder besaß, von Carstens' Hand sei, ist nicht wahrscheinlich; er hat große Verwandtschaft mit dem Weimarschen Exemplar von Nr. 76.

In Weimar befinden sich außer den 79 und 80 angeführten Zeichnungen noch andere Studien zu dem Blatt, besonders eine höchst vollendete Rothstiftzeichnung von der Gruppe der im Wirbel Umhergetriebenen und von dem Windsdämon zur Seite.

81. Die Bause in der großherzogl. Sammlung in Weimar (Br. 0,97; H. 0,772) ist Bleistift. Außerdem befindet sich ein Entwurf der Composition in Bleistift (Br. 0,383; H. 0,30) in der Goethe'schen Sammlung.

84. Der „Bleistiftumriß" in Weimar (Br. 0,98, H. 0,745) ist eine Bause, und befindet sich nicht in der Goethe'schen, sondern in der großherzogl. Sammlung.

91. Die Aquarelle bezeichnet:

Asmus Jacobus Carstens
ex Chersonesu Cimbrica
inv: Romae 1797.

95. Daß die Berliner Federzeichnungen nicht von Carstens herrührten, sondern eher Copieen nach den Radirungen seien, war schon an sich mehr als wahrscheinlich und wird nach dem Bekanntwerden des Moltke'schen Exemplars wohl nicht mehr bezweifelt werden. Um nur eins anzuführen, hat meines Wissens Carstens in Conturzeichnungen nie die stärkeren sogen. Schattenconture angewendet; seine ganze Art zu zeichnen widerstrebt dieser üblen Unsitte durchaus. Interessant wäre es, genau zu untersuchen, ob nicht selbst in dem Moltke'schen Exemplar das Landschaftliche zum Theil von Koch ergänzt sei. Die Landschaften in den Radirungen tragen größtentheils ein sehr Koch'sches Gepräge. Auch findet sich in den Münchener Jahrbüchern 1838 S. 271 in einem Aufsatz über Koch, der aus guten Quellen geschöpft scheint, die Notiz, daß dieser die Argonauten „zum Theil mit den landschaftlichen Ergänzungen" radirt habe.

96. In Besitz des Herrn Dr. G. Parthey in Berlin befindet sich eine Bleistiftcopie dieser Composition, welche auf der Rückseite als „Copie von Böndel, retouchirt von Schick" bezeichnet ist. Br. 0,87; H. 0,525. Ist dieser Böndel wohl identisch mit dem Böhndel, der in Runge's Schriften (hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge. Hamburg 1841) 2. S. 455 erwähnt wird, an den auch mehrere Briefe desselben (2. 96. 102. 123 u. a.) gerichtet sind? Vermuthlich ist dieser wiederum derselbe, welcher im Subscribentenverzeichniß Bd. 2. S. XI aufgeführt ist: „Schleswig, C. C. A. Böhndel, Portraitmahler."*)

96.**)

98. Worauf die Annahme beruhe, daß diese Zeichnung von Carstens sei, ist nicht abzusehen. Schon der Umstand, daß Fernow diesen Gegenstand nicht unter den von Carstens bearbeiteten nennt, während er doch fast alle anderen erwähnt, muß sehr bedenklich machen. Vor Allem aber ist weder Composition noch Zeichnung derart, daß man auch nur an eine Copie nach Carstens denken kann. Das Ganze ist mit einer etwas manierirten Gewandtheit gemacht, von der Carstens so entfernt war wie möglich. Den Aufsatz im Deutschen Kunstblatt über die Zeichnung kenne ich leider nicht.

101. Eine Bause dieser Zeichnung ist in der großherzogl. Sammlung in Weimar.

103. Desgl.

113.***)

117. Diese Aquarelle, Br. 0,588; H. 0,499 und bezeichnet: J. Carstens ex Chers. Cimbr: inv:, scheint noch in die Berliner Zeit zu gehören.

128. Von diesen 7 Zeichnungen behandeln nur 6 homerische Gegenstände, die siebente Verres' Raub einer Dianastatue (Fernow S. 236. 266).

132. Die beiden Gruppen rechts (in zwei Zwickeln) stellen die Erziehung des Bacchus dar. Das Blatt ist bezeichnet: A. J. Carstens inv. Br. 0,175; H. 0,10.

137. Bezeichnet: A. J. C. Auf der Rückseite steht geschrieben: Hecuba. Br. 0,105; H. 0,114.

---

*) Dieser Böhndel ist der Herausgeber der großen Ausgabe des Brüggemann'schen Altars im Dome zu Schleswig, in 35 Blättern.

**) Ad 96. Große Zeichnung in Aquarell bei Rudolph Weigel in Leipzig (Br. 0,792; H. 0,560: Aehrenlese auf dem Felde der Kunst Nr. 2167). Der schöne Bleistiftumriß, die treffliche Landschaft in Koch's Manier und die köstliche Färbung der Figuren, beides muthmaßlich von Schick, sind von Allen, welche diese Zeichnung sahen, viel bewundert worden.

***) Ad 113. Die Radirung in Berlin ist das seltene Blatt von Koch; man kennt keine Abdrücke mit seinem Namen. Carstens hat keinen Theil daran; die Composition ist gleichfalls von Koch. Rud. Weigel.

139. stellt eine sitzende Frau, etwa eine Verkäuferin, in italienischer Tracht dar, und scheint entweder nach der Natur oder aus dem Gedächtniß gezeichnet. Br. 0,201; H. 0,134.

143. Bezeichnet: A. J. Carstens fecit. Br. 0,135; H. 0,152.

Unter den 147—160 zusammengefaßten Zeichnungen sind einige, welche wohl verdienten besonders aufgeführt zu werden: 1. Eine männliche Figur, über 5 gegebene Puncte entworfen. Br. 0,13; H. 0,146. Bleistift. 2. Der kleine Achill wird zu Chiron gebracht. Bleistiftentwurf. Br. 0,126; H. 0,099. 3. Ein sehr ausgeführter männlicher Act in liegender Stellung. Rothstift. Br. 0,178; H. 0,22.

162. ist ein Entwurf zu dem Gewande des vordersten der Greise von Theben auf Nr. 94 von der Gegenseite. Br. 0,20: H. 0,322.

168 trägt die Aufschrift: Ghiberti. Br. 0,24; H. 0,178.

169—172. Es ist nicht gut diese drei Zeichnungen zusammenzufassen; zwei davon sind wie 173 Durchzeichnungen nach Kupferstichen, vielleicht nicht einmal von Carstens' Hand; die dritte dagegen ist eine außerordentlich schöne Zeichnung nach dem Abend von Michel Angelo, ohne Zweifel dieselbe, deren Fernow S. 117 gedenkt.

Aelteste Sammlung von Danziger Ansichten.

Im städtischen Archiv zu Danzig (Un. A. 2) befindet sich eine (durch Dr. E. Strehlke aus einem handschriftlichen Exemplar des Curicke geschnittene und geordnete) Reihenfolge von vierzehn Blatt Danziger Ansichten in Kupferstich (klein qu. Fol. $11^1/_2$ Zoll breit, $6^1/_2$ Zoll hoch), welche mit der Jahreszahl 1617 bezeichnet, die älteste Sammlung von Prospecten aus dem Innern der Stadt ist und die zu den ältesten Ansichten von Daazig überhaupt gehören. Das Werk ist sehr selten.[1]) Ausser dem benutzten Exemplar, das nicht hesonders gut erhalten, befindet sich, nach F. v. Selasinsky, ein anderes im Geheimen Archiv zu Königsberg. In der Stadtbibliothek zu Danzig (Abth. IV Nr. 724—26) befinden sich nur 3 Blätter (4, 6 u. 9) dieser Sammlung. Herr Director Löschin in Danzig besitzt deren zehn und Herr Rudolph Weigel in Leipzig eins, Nr. 12. (Kunst-Katalog Abth. 33, Nr. 24452). In dem Berliner Kupferstich-Cabinet, woselbst Herr v. Olfers auf meine Bitte Nachsuchungen anstellen liess, hat sich keins dieser Blätter gefunden. — Der Künstler ist unbekannt. Er hat sich auf dem Titelblatt durch ein aus den Buchstaben A. D. F. zusammengesetztes Monogramm[2])

---

1) Vergl.: v. Duisburg, Beschr. v. Danzig Seite 45. Seidel in den Preuss. Provinz.-Blattern 1847 Bd. III. Seite 162. F. v. Selasinsky in den Preuss. Provinz.-Blättern 1848 Bd. VI. Seite 454. A. Hagen in den Preuss. Provinz.-Blättern 1849 Bd. VII. Seite 254.

Sämmtliche Blätter sind jetzt von J. Gottheil u. Sohn in Danzig photographisch vervielfältigt.

2) Nagler giebt in seinem Wörterbuche der Monogrammisten (München 1858) Bd. I. Seite 236 unter Nr. 423 dasselbe Monogramm mit der Bemerkung: „Unbekannter Kupferstecher, welcher in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. in Deutschland gelebt zu haben scheint. Sein Zeichen findet man auf einem kräftig, fast roh gestochenen Blatte, welches Bauern vorstellt, wie sie im Gerichtszimmer dem Verwalter die Abgabe entrichten. Im Rande steht: Quisquis es etc. Das

mit dem Zusatz fe e. exc. 1617 bezeichnet. Die Darstellung (Radirung) entspricht mehr der Arbeit eines Dilettanten (Kunstverleger da mit exc. bez.) als der eines Künstlers von Profession. Diese Ansichten sind also künstlerisch ohne Bedeutung, sind aber in antiquarischer Hinsicht für unsere Stadt von grossem Interesse, für die Baugeschichte derselben von hoher Wichtigkeit, indem sie ein treues Bild der Physiognomie einzelner Strassen und Plätze zu Anfang des 17. Jahrhunderts geben, welche Zeit für die künstlerische, besonders architektonische Entwickelung von Danzig von grösster Bedeutung gewesen ist. Denn, wenn die Gesammt-Anlage der Strassen und Häuser im Allgemeinen noch mittelalterlich, also gothisch ist, so gehört die Ausbildung des äussern Ansehens der Häuser, die architektonische Physiognomie der Stadt in ihren Hauptzügen, durchaus der durch Einflüsse aus Italien und Holland gebildeten Kunstweise des 17. Jahrh. an.

Die handschriftlich mit den Numern 1 bis 14 bezeichneten Blätter enthalten folgende Darstellungen:

Nr. 1. Auf dem Titelblatt sieht man durch eine Bogenöffnung eine General-Ansicht der Stadt vom Hagelsberge aus; nachlässig, aber nicht ohne Verständniss gezeichnet. Links und rechts auf Postamenten, die mit bildlichen Darstellungen (auf Handel, Schifffahrt und Krieg sich beziehend) geschmückt sind, steht je ein Ehepaar im malerischem Costüm jener Zeit. Oben zwischen zwei Guirlanden von Blumen und Früchten hängt ein Schild mit der Inschrift:

Praecipuor. locorum et
aedificiorum quae in
urbe Dantiscana vi-
suntur adumbracio.

Unten in der Mitte liegen ein Medusen-Haupt, ein Spiegel und ein Füllhorn; dazu auf jeder Seite vier lateinische Verse. Unten links auf einem der Postamente befindet sich das bezeichnete Monogramm mit seinem Zusatz.

Zeichen ist rechts unten mit der Jahreszahl 1618." Es stimmt also Alles für den Verfertiger unserer Blätter. Herr R. Weigel hat sein Blatt unter dem Namen S. Donnet, unter welchem er es überkommen hatte, aufgeführt. Doch stimmt, abgesehen von dem Monogramm, das für diesen Künstler nicht passen würde, die Manier des Donnet nicht mit der des Künstlers unserer Prospecte. Auch lebte Samuel Donnet fast ein ganzes Jahrhundert später (Vergl. über ihn Seidel in den Preuss. Provinzial-Blättern 1847 Bd. III. Seite 174 und den Nachtrag von A. Hagen Seite 178.) Sein Kupferstich (in meinem Besitz) „Spendhaus" in Dantzigk erbawet im Jahre MDCXCIX" ist nach einer Zeichnung von Fyrabent. Auch giebt es noch einen Kupferstecher Joh. Donnet, von welchem ich Blätter mit der Jahreszahl 1754 und 1765 kenne.

Nr. 2. Das zweite Blatt hat die Unterschrift: „Andeutung der Stadt Dantzigk wie sie im Grunde lieget“ und giebt einen Plan von Stadt und Umgegend bis zum Ausfluss der Weichsel, nach der Art jener Zeit, halb Grundriss, halb Ansicht aus der Vogelperspective. Alles natürlich sehr ungenau und durchaus unrichtig in Maassen und Verhältnissen. Trotzdem kann das Blatt für manche Untersuchung von Wichtigkeit sein. Die Ausdehnung der Stadt ist lange nicht so bedeutend als heute. Die Niederstadt z. B. fehlt noch ganz. Der Vorstädtische Graben ist noch ein wirklicher Graben mit Wasser. Das Heilig-Leichnam-Thor ist noch im Gebrauch.

Nr. 3. „Langge Markt. Ko. Artus-Hof. Rathaus. Langgassen-Thor. Gefanggen-Thurn.“ Wie aus der Unterschrift ersichtlich, giebt das Blatt eine Ansicht des Langen Marktes und der Langgasse und zwar vom günstigsten Standpunkte[1]) aus (Ecke der Kürschner Gasse) von wo aus man nicht nur einen grossen Theil des Langen Marktes, sondern auch die ganze Langgasse überblickt, so dass das Langgasser Thor mit dem darüber hervorragenden Stockthurm den Schlusspunkt bildet. Die architektonische Physiognomie der Strassen ist im Allgemeinen die heutige. Das Rathhaus, das Langgasser Thor, der Artushof, das Schumannsche,[2]) das Steffens'sche und viele andere Privathäuser haben ganz die heutige Gestalt. Dagegen bemerkt man, wie auch noch zur Zeit des M. Deisch (1765), mehre gothische Façaden, die heut in diesem Theil der Stabt in den Vorder-Fronten schon ganz fehlen. Die Erker sind häufiger als heute. Die Reihe der Beischläge ist fast ganz vollständig. Sie sind aber wohl alle von Holz, nach Art der noch heute in der Altstadt, der Johannisgasse und sonst befindlichen. Der Beischlag vor dem Steffens'schen Hause scheint der einzige steinerne zu sein. Die Pfosten vor demselben sind noch die heutigen. Der Beischlag der Raths-Apotheke ist durch ein eisernes Gitter-Thor gegen die Strasse hin abgesperrt, eine Einrichtung, die sich heut nirgend mehr findet. Vor den Beischlägen finden sich oft Verkaufsbuden, die jetzt glücklicher Weise wohl sämmtlich entfernt sind. Auffallend ist aber, dass in den Strassen noch kein Baum vorhanden, während solche

---

1) Lehrreich ist der Vergleich dieser Radirung mit dem grossen Oelgemälde desselben Gegenstandes und von demselben Standpunkte von Anton Möller 1601 gemalt, das sich in der Territoialkasse des Rathhauses befindet. (Hoburg, Rathhaus pag. 31); dasselbe ist, nachdem es 1865 von L. Sy. restaurirt worden, ebenfalls von Gottheil photographirt. Später ist meines Wissens für keine der vielen Ansichten (mit Ausnahme einer Photographie von Damme) dieser vortheilhafteste Standpunkt gewählt worden.

2) Dasselbe sieht man auch schon auf dem erwähnten Möllerschen Bilde von 1601.

zur Zeit, als Deisch seine Prospecte radirte, schon in übergrosser Zahl da waren. Für die Bäume scheint man also erst eine Vorliebe gefasst zu haben, nachdem es allgemeine Sitte geworden, die Beischläge von Stein herzustellen (von den erhaltenen ist der älteste,[1]) so weit mir bekannt, vom Jahre 1660 und findet sich Jopengasse 60[2]), während Stein-Pfosten sich schon mit der Jahreszahl 1591 [Heil. Geistgasse 121] finden) und sie als Sitzplätze für die Familie zu benutzen. Das Pflaster scheint auch schon damals recht schlecht gewesen zu sein, eine Alterthümlichkeit, für deren Erhaltung sich wohl Niemand interessiren dürfte. Auf der Nordseite des Langen Marktes läuft ein Trottoir entlang, von welchem ein Zweig nach einem kunstvollen Brunnen vor der Raths-Apotheke abgeht. Dieser Brunnen (nach Art der Augsburger) hat aber durchaus andere Gestalt, als der Neptun vor dem Artushof, der erst 1633 aufgestellt wurde. (Hirsch, Pr. Prov.-Bl. 1852, Bd. II. Seite 168).

Nr. 4. „Langh Gassen Thor. Ein Theil der Langh Gassen Stock.“ Diese Ansicht der Langgasse bestätigt die Bemerkungen des vorigen Blattes. Auch hier sieht man viele gothische Häuser. Das Langgasser Thor ist durchaus schlecht und in falschen Verhältnissen gezeichnet. Es hat noch nicht die Statuen von Peter Ringering, die erst 1648 aufgesetzt wurden (Hirsch, Pr. Prov.-Bl. 1852, Bd. I. pag. 261). Auffallend sind die vielen mitten in der Strasse befindlichen Brunnen, Ziehbrunnen nach Italienischer Art. Hier ist auch zu sehen, wie statt der Beischläge (wie noch heut im Poggenpfuhl) oft nur steile hölzerne Freitreppen, mit Pfosten zum Schutz derselben, vorhanden sind. Die wirklichen hölzernen Beischläge aber sind zuweilen mit Strohdach versehen, wie in ähnlicher Weise bis vor Kurzen noch (freilich mit Ziegeldach) vor dem Hause Pfefferstadt 4. Sehr häufig sind die weit hervortretenden Kellerhälse. Häuser aus Holz sind weder in der Langgasse noch auf dem Markt sichtbar.

Nr. 5. „Domnick-Plan. Zeig-Haus. Juncker-Schis-Garten. Gefangen-Thurn. Hohe Thor.“ Man sieht hier das Zeughaus, den Stockthurm, die Peinstube, und die Kunstschule mit dem (1832 abgebrochenen) von dem heiligen Georg mit dem Lind-

---

1) Ueber die Entstehung, das Alter, und die Bedeutung der für die Physiognomie der Strassen Danzigs so charakteristischen Beischläge siehe meinen Aufsatz in der Danziger Zeitung von 14. und 15. September 1865.

2) Dieses Haus ist eins von den wenigen in Danzig, welches in seiner ganzen äussern Erscheinung harmonisch, bei dem Beischlag, Portal, Façade, Giebel, alles gleichzeitig, und im Allgemeinen wohlerhalten, auch nicht durch Anbauten und Aehnliches verunstaltet ist. Bei den meisten Häusern sind die verschiedenen Theile aus versch. Perioden und in versch. Styl.

wurm gekrönten Thürmchen, in ihrer heutigen Gestalt. Die übrige Umgebung ist jetzt sehr verändert.

Nr. 6. „Die grosse Miele“ eine weniger interessante Ansicht aus dem ärmeren Theile der Stadt. Das erst 1754 erbaute Müller-Gewerkhaus mit der schönen Holz-Gallerie fehlt hier natürlich noch.

Nr. 7. „Hohe Thor. Gefanggen-Thurn. Juncker-Schis-Garten. Langh Gassen-Thor.“ Man sieht hier wieder das Langgasser Thor, die Kunstschule, den Stockthurm, die Peinstube und im Hintergrunde den Thurm von St. Catharinen mit seiner alten Spitze, ähnlich dem Thurm von St. Johann. Der Platz ist noch nicht gepflastert.

Nr. 8. „Rohs Markt. Hohe Thor. Neuwe Bruck. Radaune Fluwius“, also eine Ansicht des Platzes vor dem (1588 erbauten) hohen Thor.

Nr. 9. „Holtz-Marckt. Broetegassen Thor.“ Besonders interessant sind hier die jetzt nicht mehr vorhandenen Reste der Stadtmauer mit dem alten Breiten-Thor. Auch den Thurm „Kick in die Köck“ sieht man und viel interessante Giebel von Privathäusern.

Nr. 10. „H. Leichnams Thor. H. Leichnams Kirch.“ Dieses Thor existirt jetzt bekanntlich gar nicht mehr. Dieser Theil der Stadt vor den Festungswällen hat später nach Anlage der Kirchhöfe und des sogenannten Irrgarten einen durchaus anderen Charakter erhalten.

Nr. 11. „Neuwe Motlou. Scheffereyen-Brick. Melck-Kannen-Thor.“ Also ein Prospect an der Motlau mit der Speicher-Insel.

Nr. 12. „Motlou. Grine Bruck. Die Wage. Khu-Thor.“ Man sieht das (1568 erbaute) grüne Thor[1]) von der Wasserseite mit den Giebeln, die 1831 abgebrochen wurden, das englische Haus mit seinen Thürmchen etc. An der Wasserseite nach dem Buttermarkt hin sind noch einige gothische Giebel, auch Häuser von Fachwerk.

Nr. 13. „Alte Motlou-Crahn. H. Geist-Thor. Frauwen-Thor. Grine Brick.“ Es ist der bekannte, so oft gezeichnete, für Danzig als Handelsstadt besonders charakteristische Prospect, der noch heute fast nnverändert erhalten.

1) Interessant ist die Darstellung desselben Thors mit der Brücke auf einem Relief des 1764 erbauten schönen Rokokko-Beischlags Schmiedegasse 14, der jetzt leider zum Abbruch verurtheilt ist. Letzterer ist von C. Radtke in Danzig photographisch abgebildet. Es ist sehr zu bedauern, dass Danzig jährlich einen grossen Theil seiner oft künstlerisch werthvollen, für den malerischen Effect der Strassen aber so sehr wichtigen Beischläge verliert, so dass die ehemals so herrlichen Strassen Danzigs sehr bald ein noch viel nüchterneres Ansehen haben werden, als die der kleinen Provinzialstädte.

Nr. 14. „Haus Weichselmünde. Weissel. Festungs-Graben. Bolwerk. Ostshe. Dantzigk." Dieses letzte Blatt, strenge genommen nicht zu der Folge gehörig, aber eine willkommene Ergänzung, ist mit viel grösserem technischen Geschick gearbeitet, also wahrscheinlich eine spätere Arbeit des Künstlers, oder von ganz anderer Hand. Die Staffage aller dieser Blätter an Menschen, Wagen und Schiffen etc. dürfte in mannigfacher Beziehung nicht ohne Interesse sein.

Danzig.

R. Bergau.

Jobst Amman betreffend.

Briefliche gütige Mittheilung des Herrn J. Dielitz, Secretair der Königl. Museen zu Berlin an Rud. Weigel.

Ich benutze diese Gelegenheit zu einer doppelten Notiz, für welche Ihr deutscher Peintre-Graveur Bd. I, respect. der bei Ihnen erschienene Jobst Amman von C. Becker mir Gelegenheit gegeben hat. In ersterem Werk findet sich nämlich pag. 175 bei Nr. 218 die vollständig irrige Angabe, dass das bezeichnete Wappen das des bekannten Admirals Coligny sei, während es (wie dies ja auch schon die handschriftliche Notiz auf dem Dresdener Exemplar voraussetzen lässt) das Wappen des Herzogs von Sluzk (im Gouvernement Minsk) aus dem Hause der Czartorysky ist, der sich auf Grund seiner mütterlichen Abstammung auch den Coligny'schen Titel hinzugelegt hatte.

Die zweite Notiz betrifft die Nr. 237 Ihres Jobst Amman im Peintre-Graveur, zu der ich nur bemerken will, dass das dort als unbekannt aufgeführte Wappen das eines alten Augsburger Bürgergeschlechtes, der Kurz ist, welche später in den Reichsgrafenstand erhoben wurden und Ende des 17. oder Anfangs des 18. Jahrhunderts ausgestorben sind.

Berlin, den 28. März 1865.

J. Dielitz.

Albert Christoph Reindel.

Katalog seiner Kupferstiche

von

Dr. A. Andresen.

Reindel's Name hat in der Geschichte der neuen deutschen Kupferstecherkunst einen guten Klang. Unter H. Guttenberg in Paris, im Umgange mit Müller aus Stuttgart und Desnoyers gebildet, wusste er sich nicht blos eine correcte Zeichnung, sondern auch grosse Sicherheit, Reinheit und Klarheit in der Führung des Grabstichels anzueignen. Zu bedauern ist, dass er seine Kraft zum Theil auf untergeordnete Gegenstände verschwenden musste und in späterer Zeit, durch seine Wirksamkeit an der Nürnberger Kunstschule gefesselt, den Grabstichel nicht mehr ausschliesslich und mit voller Hingebung führen konnte. Freilich war seine Wirksamkeit an dem gedachten Institut eine sehr segensreiche und fruchtbare, er gestaltete dasselbe in Einklang mit den veränderten Zeitverhältnissen gänzlich um und wirkte durch ausgezeichnete, nach allen Seiten hin anregende, vielseitige und einsichtige Lehrthätigkeit äusserst glücklich für das Gedeihen desselben und den Aufschwung der Kunst im kunstreichen Nürnherg. — Die Biographie Reindel's steht im Deutschen Kunstblatt 1853 Nr. 14., wir lassen sie folgen:

Am 27. Februar 1853 starb einer der berühmtesten Kupferstecher Deutschlands in seiner Vaterstadt Nürnberg: Albert Christoph Reindel. Er war daselbst den 23. Juli 1784 geboren, trat bei dem berühmten Kupferstecher Heinrich Guttenberg in die Lehre und bildete sich in den Jahren 1803—1809 unter dessen Leitung in Paris weiter für die Kunst aus. Sein strebsamer Geist liess ihm alle die Hülfsmittel, welche ihm die dortige Akademie, die reichen Kunstschätze der französischen Hauptstadt und der Umgang mit den berühmtesten Meistern seines Faches darboten, gewissenhaft benutzen. Insbesondere wirkte der tägliche Umgang mit Friedrich Müller, aus Stuttgart und mit seinem Landsmann und Altersgenossen Friedrich Geissler, der als Kupferstecher im landschaftlichen Fache sich auszeichnete und ihm nur wenige Wochen vorher im Tode voranging, wohlthätig auf seine Ausbildung. Schon in Paris zeichnete er sich durch die Blätter aus, welche er zu Visconti's Iconographie und zum *Musée français* von Robillard und Laurent lieferte. Nicht minder ausgezeichnet waren seine Leistungen im Kupfer-

stich nach seiner Rückkehr nach Nürnberg, vom Jahre 1809 an. Reindel arbeitete nicht um Brod und vergeudete darum seine Kräfte nicht in kleinen und unbedeutenden Aufgaben. Er machte sich nur an solche Werke, die er mit Begeisterung erfassen und mit anhaltender Begeisterung durchführen konnte. Er studirte seine Originale mit gründlichem Fleisse, bemühte sich in ihren Geist einzudringen und verstand es, in diesem Geiste mit seltener Meisterschaft sie wiederzugeben. Sein Stichel zeichnet sich durch Correctheit und Sicherheit aus; insbesondere zeigen seine Blätter eine bis in die kleinsten Theile durchgeführte Einheit und Vollendung. In Nürnberg lernte er seine Aufmerksamkeit besonders der älteren deutschen Kunst zuwenden, welche ihm den Stoff für seine bedeutendsten Werke darbot. Versuchen wir es, ein vollständiges Verzeichniss seiner Blätter zu geben, so wird es genügen, auf seine ersten Werke und Studien, als das Portrait des Nürnberger Kaufmanns Kiessling, den Winter nach Poilly, eine Scene aus dem rasenden Roland nach Bartolozzi, eine radirte Landschaft nach Kobell, zwei Frauen bei einem Blumenbeet, dann auf seine Titelkupfer zu einer Ausgabe des Horaz nach Lafitte, zur Natalie Percy, zur Cosmetik für Damen, zum Frauen-Taschenbuch vom Jahre 1815, 1816, 1817, 1823 und 1827, dann auf die in demselben Frauen-Taschenbuch enthaltenen 12 Apostel nach den Statuen am Sebaldusgrabe von Peter Vischer und 5 Statuen am schönen Brunnen in Nürnberg nur im Vorübergehen hingewiesen, oder der Madonna nach einem hölzernen Bilde auf der Burg in Nürnberg, des Gänsemännchens an einem Nürnberger Brunnen, der Mutter an der Wiege ihres Kindes nach Näke und einer Medaille auf den Marktvorsteher Kessler nur Erwähnung gethan zu haben. In dem von dem Nürnberger Kunstverein herausgegebenen Werke „die Nürnberger Künstler“ erschien ein Portrait Heinrich Guttenberg's und ein Amor nach einem Erzguss Peter Vischer's, in Raczynski's Geschichte der neueren deutschen Kunst: Christus segnet die Kinder, nach H. Hess, und die beiden polnischen Fürsten Boleslaus und Niecislaus, nach Rauch, von unserem Meister. Zu den Darstellungen aus Klopstock's Messiade nach Füger lieferte er zwei Blätter: Christus schwört dem Vater, sein Leiden zu vollenden und Christus, von Judas verrathen. In Visconti's Iconographie sind von ihm: drei Büsten des Euripides, drei Büsten des Sophokles, die Büste des Parthanisiris, die Büste des Miltiades (letztere von ihm geätzt und von Guttenberg vollendet); in dem *Musée français* Ariadne oder Cleopatra, antike Statue des Capitols, und Ceres und Isis, antike Statue; für das *Musée Napoléon*, später *royal*,

arbeitete er *Le Silence* nach A. Caracci, *L'Assemblée de buveurs* nach Manfredi (besondere Studie der Lautenspieler), arkadische Hirten bei einem Grabmal nach Poussin (angefangen von Matthieu, die Landschaft von Haldenwang), Diogenes wirft die Schale weg nach Poussin (Landschaft von Haldenwang), ein antikes Basrelief, eine griechische Braut, der eine Dienerin die Füsse salbt, welches aber nicht in demselben erschien, und Messaline, ihren Sohn auf dem Arme tragend, eine antike Statue. Zu Haldenwang's Tageszeiten nach Claude Lorrain und zu Frommel's Aetna hat er die Figuren geliefert. Ausser diesen fertigte er für Professor Rauch dessen in Nürnberg aufgestellte Statue Albrecht Dürers, für den Albrecht Dürer-Verein in Nürnberg die Madonna mit dem Kinde nach L. da Vinci und für das k. Ministerium des Innern eine Allegorie auf die Erziehung, Schule und Wohlthätigkeit nach R. Langer. Zu den bedeutendsten Werken unseres Meisters gehören: Ludwig I., König von Bayern, im Krönungsornat nach Stieler, die vier Apostel nach Dürer's berühmten Gemälden in München und Nürnberg (der Kopf des Paulus erschien besonders gestochen), das Grabmal des heil. Sebaldus von Peter Vischer, Kaiser Karl der Grosse, nach dem berühmten Bilde Albr. Dürer's in der Nürnberger Galerie, und Paulus in Ephesus nach Le Sueur's Gemälde im k. Museum des Louvre. An letzerem Bilde hat unser Meister über acht Jahre gearbeitet und es leider nicht vollendet. Zu dem Blatt das Sebaldusgrab müssen wir noch bemerken, dass Reindel nicht nur, wie oben bemerkt, die zwölf Apostel, sondern auch die Statue des heil. Sebaldus, wie des Peter Vischer und vier Basreliefs an dem Grabmal besonders gestochen hat, welche in gesonderten Sammlungen herausgegeben worden sind.

Von der altdeutschen Malerei wendete sich Reindel auch zu den Werken der alten deutschen Baukunst und fertigte eine grosse Zeichnung der St. Lorenz-Kirche und eine colorirte Zeichnung des damals sehr schadhaft gewordenen schönen Brunnens auf dem Marktplatz in Nürnberg an. Diese Zeichnung wurde die Veranlassung, dass ihm die Restauration dieses Brunnens übertragen wurde. Er unterzog sich dieser Arbeit vom Jahre 1821—24 mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Ausdauer, und erhielt zur Anerkennung seiner Verdienste die Medaille des bayer. Civilverdienstordens. In gleicher Weise hat er mit vielem Glück die protestantische Hauptkirche und die israelitische Synagoge in Fürth restaurirt, und die Ausführung des Denkmals, welches dem Burggrafen von Nürnberg, Friedrich III., in der Kirche zu Kloster Heilbronn errichtet wurde, geleitet.

Auch auf dem literarischen Gebiete hat er sich versucht, indem er Thibaut's *Perspective lineaire*, herausgegeben von Chapuis, übersetzte. Original und Uebersetzung erschien bei Schrag.

Einen grossen Theil seiner Zeit und Kraft nahm die Nürnberger Kunstschule in Anspruch.

Bald nach seiner Zurückkunft nach Nürnberg übernahm er das Directorium der damaligen Maler-Akademie, welche im Jahre 1819 nach seinen Vorschlägen verbessert und erweitert wurde, den Namen Kunstschule und später den Namen Kunstgewerbschule erhielt. Er leitete die Anstalt mit grosser Umsicht, wusste ihre Attribute und Sammlungen bedeutend zu vermehren, ertheilte in einigen Fächern selbst Unterricht und leitete namentlich die Zeichnungen nach dem lebenden Modell. Durch diese Anstalt wirkte er wesentlich auf die Kunstleistungen in Nürnberg ein. Er wusste mit strengem Ernst die freundlichste Milde zu paaren und war von seinen Schülern auf's innigste geliebt und verehrt. Nachdem sie längst aus seinem Unterrichte getreten waren, blieb er ihnen Freund und Berather und hat viele derselben durch seine vielvermögende Fürsprache und Empfehlung zu lebensläglichem Danke verpflichtet. Dies gilt besonders von denjenigen, welche er in seinem eigenen Atelier bildete und deren Leistungen ein rühmliches Zeugniss von seinem Lehrertalent ablegen. Wir nennen die bereits verstorbenen Weber, Buser, Zwinger, und die noch lebenden Walther, Wagner, Enzingmüller, J. G. Wolf, Perlberg, v. Stadler, Serz u. A. Neben der Leitung der Kunstschule wurde ihm zugleich unter dem Titel eines Conservators die Aufsicht über die städtischen und königlichen Bildergalerien in Nürnberg übertragen, und auch zu ihrer Hebung wusste er mit eben so vieler Einsicht und Geschick, als stätiger, ruhig fortschreitender Fürsorge und Thätigkeit zu wirken. Die Akademie der Künste und Wissenschaften in München ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede.

Reindel zeichnete sich auch als Mensch aus. Er war für alles Wahre und Gute erwärmt und zeugte dafür mit Wort und That. Pflicht und Recht galt ihm über Alles. Um seinem vielseitigen Berufe völlig zu genügen, lebte er in gänzlicher Zurückgezogenheit von den Zerstreuungen und Freuden des Lebens. Nur im engeren Zirkel erwählter Freunde oder im Kreise seiner Familie, die er mit aller Liebe umfasste, gab er sich ungeheuchelter Heiterkeit hin. Sein ganzes Leben athmete Wohlwollen und Menschenfreundlichkeit. Seine Freunde durften unwandelbar auf ihn bauen, und wer seines Rathes, seines Beistandes, seiner Hülfsleistung bedurfte, der fand ihn stets dazu willig bereit. Er wusste sich selbst zu beherrschen und jede

leidenschaftliche Aufwallung fern zu halten, und bethätigte in allen Verhältnissen die Ruhe und Würde des Weisen. Seine ganze Persönlichkeit hatte eben so viel Achtunggebietendes als Vertraueneinflössendes. Mit dem Selbstgefühl, zu welchem seine Talente und Leistungen ihn berechtigten, verband er die anspruchsloseste Bescheidenheit und erkannte mit gerechter Würdigung und ehrender Anerkennung fremde Verdienste an. Dafür erfreute er sich der allgemeinen Verehrung und Liebe seiner Kunstgenossen und seiner Mitbürger. Die Letzteren bekundeten dieselbe dadurch, dass sie ihn dreimal nach einander in das Collegium der Gemeindebevollmächtigten wählten. Achtzehn Jahre lang diente er in diesem Collegium den Interessen der Stadt, liess auch in diesem Verhältnisse nie von Gunst oder Ungunst sich leiten, wusste das Wahre sicher zu treffen und folgte auch hier einzig der Stimme der Pflicht und des Gewissens. Ein Anfall von Grippe machte nach wenigen Tagen seinem Leben ein Ende. D. E. L.“

Das Werk des A. Reindel.

1) Kaiser Karl der Grosse.

Nach A. Dürer.

H. 16″ 5‴, Br. 9″.

Nach A. Dürers Bild in der städtischen Gallerie zu Nürnberg. Der grosse Kaiser ist als Kniestück und en face in vollem Ornat vorgestellt mit der Krone auf dem Kopf, mit dem Schwert und Reichsapfel in den Händen. Oben zu beiden Seiten der Krone sieht man den deutschen und französischen Wappenschild mit dem Adler und den drei Lilien. Unter diesen liest man, links: Karolus impauit, rechts: magnus Annis 14. Das Bild umgiebt ein viereckiger Rahmen mit der Umschrift: Dis ift der gftalt vnd biltnus gleich kaiser karlus der das Remifch reich etc. Im Unterrand liest man: KAISER CARL DER GROSSE, darunter ein Gedicht in zwei Columnen, beginnend: Das ist Kaiser Karl der Grofse, der da herrscht gewaltiglich, etc. dann: Das Original-Gemälde befindet sich in der städtischen Gemälde-Sammlung zu Nürnberg, hoch 6′ 6″ 6‴, breit 2′ 3″ p. M. und hierunter: gedr. v. H. Felsing. Ueber dem Titel unter dem Rahmen links: Gemalt von Albrecht Dürer 1510, rechts: Gezeichnet und gestochen von Alb^t. Reindel 1847. — Verlag von Schrag.

I. Abdruck. Vor der Schrift.
II. Mit offener Schrift.

III. Mit ausgefüllter Schrift.

Auf den unvollendeten Probeabdrücken sind Gesicht, Bart und Haar noch sehr hell. In der Mitte des Unterrands ist Dürers und Reindels Zeichen zwischen den Jahreszahlen 1510 und 1845.

2) König Ludwig I. von Bayern.

Nach Stieler.

H. 25″ 3‴, Br. 17″ 7‴.

Nach Stieler gestochen und Hauptblatt des Meisters. Ganze Figur im Krönungsornat, nach links gekehrt. Ein Ornamentrahmen umschliesst das Bild. Unten in der Mitte lesen wir an beschatteter Tafel: LUDWIG I. KOENIG VON BAYERN, im Unterrand links: gemalt von J. Stieler, rechts: gestochen von A. Reindel, in der Mitte: gedruckt bei Friedr. Fleischmann in München. Verlags-Eigenthum der J. M. Hermann'schen Kunsthandlung in München. Unter dem Bilde ist auf besonderer Platte eine Dedication an die Kaiserin Caroline Auguste von Oesterreich vom Herausgeber J. M. v. Hermann beigedruckt.

I. Vor der Titelinschrift, sowie vor den Künstlernamen und vor der Adresse.

II. Mit unausgefüllter Titelinschrift, jedoch ebenfalls noch vor den Namen der Künstler, des Druckers und vor der Adresse. Im Unterrand das Monogramm des Stechers und die Jahreszahl 1834.

III. Mit den Namen der Künstler, des Druckers und mit der Adresse, jedoch noch mit unausgefüller Titelschrift.

IV. Mit ausgefüllter oder vollendeter Titelschrift.

Es giebt Aetzdrücke vor der ornamentalen Einfassung, mit dem Monogramm des Stechers und der Jahreszahl 1829.

3) Dr. F. J. Gall.

Nach Haller von Hallerstein.

H. 8″, Br. 5″ 6‴ d. Pl.

Arzt, Begründer der Phrenologie, nach C. Haller von Hallersteins Zeichnung gestochen. Der Abgebildete ist oben auf der Platte im Brustbild an ovalem Grunde vorgestellt, in Profil und nach links gekehrt. Er ist mit einem zugeknöpften Rock bekleidet. Unter dem Bildniss steht sein Name D$^{r.}$ F. J. Gall. Darunter ist eine auf die Phrenologie bezügliche Vignette gestochen: man bemerkt auf einer Basis einen phrenologisch eingetheilten Schädel, eine brennende Oellampe und ein aufrechtstehendes Buch. Ein Schmetterling fliegt rechts darüber. Dicht unter der Basis lesen wir: Alb$^{t.}$ Reindel sculp$^{t.}$ 1841., dann unten auf der Platte in vier Zeilen: L'original, fait par feu Mr. Ch. J. W. C. J. Baron Haller de Hallerstein — — — décédé en Amérique en 1832, darunter in der Mitte: Nürnberg S. N$^{o.}$ 649.

I. Vor der Schrift, nur mit Reindels Namen.

II. Mit der Schrift.

4) Heinrich Guttenberg.

Nach ihm selbst.

Oval. H. 3″ 8‴, Br. 2″ 11‴. H. der Pl. 7″ 2‴, Br. 5″ 6‴.

Nach Guttenbergs eigener Zeichnung für dessen Biographie in: „Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken“ gestochen. Brustbild von vorn, ein wenig nach links gewendet, mit zugeknöpftem Rock bekleidet und einer Kappe auf dem Kopf. Man liest im Unterrand: Heinrich Guttenberg, Kupferstecher, links unter dem Oval: Se ips: del: rechts:, A. Reindel sc:, in der Mitte Reindels Zeichen.

I. Vor der Schrift, nur mit dem Zeichen des Stechers.
II. Mit der Schrift.

5) Justus Christian Kiessling.

Nach Reindel selbst.

H. 8″ 2‴, Br. 2″ 11‴.

Kaufmann zu Nürnberg. Brustbild in einer viereckigen Fensteröffnung, er ist nach links gekehrt, hat ein volles rundes Gesicht und greises Haar; sein Rock ist unten zugeknöpft. Man liest unter der Fensterbank an einer steinernen Platte oder Tafel: Justus Christian Kiessling gebohren zu Nürnberg am 24. Märtz 1750., und in der Mitte des Unterrands: A. C. Reindel del. et sculp.

I. Vor der Schrift und dem Künstlernamen.
II. Mit der Schrift und dem Künstlernamen.

6) A. Reindel.

H. 3″, Br. 1″ 3‴.

Portrait des Meisters selbst in jungen Jahren, nur der Kopf, in Profil nach rechts gekehrt. Flüchtige Umrissradirung ohne Bezeichnung, gelegentlich als Randeinfall auf den Seitenrand einer andern Platte oder eines Plattenbruchstücks radirt.

7) A. Dürers Statue.

Nach Rauch.

H. 11″ 7‴, Br. 8″ 1‴.

Nach Rauchs Monument auf dem A. Dürer-Platz zu Nürnberg. — Der grosse Meister, en face vorgestellt, steht auf einer viereckigen Plinthe, sein langes Haar wallt auf die Schultern herab, mit der Linken fasst er vor dem Leib seinen pelzverbrämten Mantel, in der Rechten hält er eine Reisfeder, zwei Pinsel und ein Lorbeerreis. Man liest in der Mitte unten: ALBRECHT DUERER, links: Erfunden und modellirt

von C. Rauch, rechts: Gez. und gestochen von A. Reindel, dann in der Mitte: Mit Privilegium S. M. des Königs von Bayern. Im Unterrand die Adresse der J. A. Steinschen Kunst- und Buchhandlung in Nürnberg.

I. Vor der Schrift, nur mit Dürers Namen und Reindels Zeichen nebst der Jahreszahl 1838 unter demselben.
II. Mit der Schrift.

8) Peter Vischer.

Nach ihm selbst.

H. 4″ 3‴, Br. 2″ 11‴.

Der bekannte Erzgiesser zu Nürnberg nach dessen Figur am St. Sebaldusgrab für das Frauentaschenbuch gestochen. — Der Künstler, en face vorgestellt, steht auf einem säulenartigen Sockel, trägt ein langes ledernes Schurzfell und auf dem Kopf eine runde Kappe, sein starker Bart ist gekräuselt, in jeder Hand hält er ein Stecheisen. In der Mitte des Unterrands sein Name: P. Vischer., unter diesem Reindels Zeichen.

I. Mit dem Namen des Abgebildeten und mit dem Zeichen des Stechers, aber mit St. Sebald auf einer Platte, die noch unzerschnitten ist.
II. Die Platte zerschnitten. Die Platte kam später in Kunsthändler Schrags Besitz und dieser verleibte das Blatt der unter No. 28—29 beschriebenen Folge ein.

9) Die Statuen der polnischen Fürsten Miecislaus und Boleslaus.

Nach Rauch.

H. 17″ 11‴, Br. 13″ d. Pl.

Nach Rauchs Monument für Graf Raczynski's Geschichte der neueren deutschen Kunst gestochen. — Die beiden Fürsten und Glaubenshelden, en face vorgestellt, stehen neben einander auf einem marmornen Sockel, an welchem ihre Namen: MIECISLAUS und BOLESLAUS CHROBRI angebracht sind; ersterer, zur Linken, in fürstlichem Ornat mit umgehängtem Hermelin-Mantel, Krone und Kreuzstab, dieser in Kettenpanzer und ebenfalls mit dem Hermelinmantel geschmückt, er fasst den Griff seines Schwertes mit der Rechten; sein Helm steht neben seinem Fuss. Unten in der Mitte Reindels Zeichen und die Jahreszahl 1840.

10—15) 6 Bl. Die Statuen am schönen Brunnen zu Nürnberg.

Nach Schonhofer.

.H 5″ 4—6‴, Br. 3″ 7‴ d. Pl.

Ganze Figuren an gothischen Pfeilern unter Baldachinen

und auf Consolen. Sie werden dem Bildhauer Schonhofer zugeschrieben. Ihre Namen stehen unten zu beiden Seiten der Statuen beigestochen und unter letzteren Reindels Zeichen.

10) Karl der Grofse. In Stein gearbeitet von Schonhofer im Jahre 1361. Von vorn, rechts hin schauend, in Rüstung und Mantel, mit der Krone auf dem Haupt, er hält mit der Rechten das Scepter und auf der durch den Mantel verhüllten Linken den Reichsapfel mit dem Kreuz.

11) Clodwig von Frankreich. In Stein gearbeitet etc. Von vorn, mit der Krone auf dem Kopf und einem Mantel über der Rüstung; er hält mit der Rechten den Reichsapfel mit Kreuz und mit der durch den Mantel verhüllten Linken ein Scepter.

12) Gerlach von Nafsau. Churfürst von Maintz. In Stein etc. Von vorn, mit Bischofshut auf dem Kopf und einem Mantel über der Rüstung. Er hält mit der Rechten ein Scepter, mit der Linken ein Buch.

13) Kaiser Karl der Vierte, Churfürst von Böhmen. In Stein etc. En face, mit Krone auf dem Kopf und in Mantel über der Rüstung, an seiner Seite ein Schwert. Er hält auf der durch den Mantel verhüllten Rechten den Reichsapfel und in der Linken ein Scepter.

14) Prophet Ezechiel am schönen Brunnen. Nach links gewendet, das Gesicht von vorn, in einen Mantel gehüllt und mit der Rechten ein Spruchband haltend, woran sein Name EZECHIEL.

15) Prophet Joel von Schonhofer in Stein gehauen 1362. Nach rechts gewendet, in einen Mantel gehüllt und mit einem Tuch um den Kopf. Er hält mit der Rechten ein Spruchband, woran sein Name JOEL.

Diese Blätter erschienen später in ein Heft vereinigt, mit 1 Bl. erklärendem Text und folgendem auf dem Umschlag gedruckten Titel: „Bildwerke Nürnbergischer Künstler als Beitrag zur Deutschen Bildhauer-Kunst des Mittelalters. 1. Heft. Nürnberg bei Leonhard Schrag. 4.

I. Mit den oben angegebenen Inschriften in Nadelschrift von Reindels eigener Hand und mit dem Zeichen Reindels.

II. Diese Inschriften sowie das Monogramm sind weggenommen. (Auf Carl dem Grossen und Chlodwig blieb das Monogramm jedoch stehen.) Dies geschah, als die Platten in Schrag's Besitz kamen.

III. Die Schrift unten zu beiden Seiten beigestochen. Sie weicht zum Theil von der ursprünglichen Nadelschrift ab, die bei Erzbischof Gerlach nur Churfürst von Mainz lautet etc. die beiden Propheten haben keine weitere Schrift, als die auf den Spruchbändern.

16) Medaille auf Jos. Wolfg. Kessler.

Nach Reindel selbst.

H. 2″ 10‴, Br. 5″ 4‴ d. Pl.

Avers und Revers; am Avers die nach rechts gekehrte Büste des verdienten nürnbergischen Kaufmanns, mit langem, im Nacken durch ein Band zusammengehaltenem Haar, am Revers die Schrift: MEMORIAE IO. WOLFGANGI KESSLERI NEGOTIAT. NORIB N. ERLANGAE — — — GRATA

POSTERITAS. In der Mitte unten zwischen Avers und Revers: A. Reindel sculp.

I. Vor der Inschrift des Revers.
II. Mit derselben.

17) Adresskarte A. Reindel's.

Nach Reindel selbst.

H. 1″ 9‴, Br. 2″ 6‴.

Mauerstück mit drei Rundbogen im romanischen Stil, innerhalb dieser Bogen ein behauener Stein mit der Inschrift A. Reindel, unterhalb an einer schmalen Steinfläche im Boden der fernere Zusatz ZU NURNBERG.

18) Kaufmännische Adresskarte.

Nach Reindel selbst.

H. 2″ 4‴, Br. 3″ 6‴.

Zwischen Waarenballen und Tonnen, deren im Ganzen zur Linken fünf, zur Rechten zwei gezählt werden, sitzt in der Mitte auf einem Ballen der Gott Merkur, er ist nach rechts gekehrt, hält den Schlangenstab in seiner Linken und setzt den Fuss auf einen Geldbeutel. Vorn auf dem Boden liegen und stehen vier Hüte Zucker. Oben am Grund sind zwei Guirlanden befestigt und in der Mitte dazwischen, über dem Haupte des Gottes, ein Wappenschild mit den Buchstaben A C. Diese Buchstaben wiederholen sich noch zwei Mal auf einer Tonne und einem Waarenballen. Ohne Bezeichnung.

19) Freimaurersches Symbol zu den drei Pfeilen.

Nach Haller von Hallerstein.

Rund. Durchm. 1″ 9‴.

Nach einer Zeichnung C. Hallers von Hallerstein Gegen einen links stehenden altarähnlichen steinernen Sockel, um welchen eine Laubguirlande gewunden ist, lehnt auf dessen rechter Seite ein Winkelmaass und ein ovaler Schild, an welchem drei kreuzweis gelegte gefiederte Pfeile zu sehen sind. Auf dem Boden bei dem Winkelmaass ein Cirkel, links vom Sockel ein Würfel und ein Senkblei. An der Luft schwebt ein an den Enden und in der Mitte schleifenartig gelegtes Band. Rechts hinten die aufgehende Sonne.

I. Vor den Namen der Künstler.
II. Mit denselben.

20) Maria mit dem schlafenden Kinde.

Nach H. Caracci.

H. 8″ 1‴, Br. 10″ 7‴.

Le silence. Nach H. Caracci's bekanntem Bild für das Musée francais gestochen. Maria, in der Mitte des Blattes hinter einem Tisch, verwehrt, den Zeigefinger an das Kinn legend, dem links stehenden kleinen Johannes, das schlafende Kind zu wecken, Johannes greift mit der einen Hand nach dem Bein des Kindes, das nackt auf einem Tuch und gegen ein Kissen gelehnt im Arm der Mutter auf dem Tisch liegt.

I. Vor aller Schrift.
II. Nur mit den Künstlernamen.
III. Mit der Schrift.

21) Maria mit dem Kinde.

Nach L. da Vinci.

H. 12″ 9‴, Br. 9″ 11‴.

Nach Leon. da Vinci's (wohl richtiger A. Solario's) Bild in der gräflich Schönbornschen Gallerie zu Pommersfelden. Die heil. Jungfrau, sitzend und nach links gekehrt, hält mit der Rechten das auf ihrem Schooss auf einem Kissen sitzende, linkshin zeigende nackte Kind; sie trägt auf dem Haupte eine Art Tüllhaube, ihr langes Haar wallt auf den Rücken und mit einem Strang vor die Brust herab. Man sieht links im Grund auf einem Tisch eine Flasche stehen. Man liest im Unterrand: Der Albrecht Dürer-Verein seinen Mitgliedern für das Verwaltungsjahr 1844—45. Gedruckt in F. Theyer's galv. art. Anstalt in Wien von H. Prey., unter dem von mehrfacher Linienbordüre eingefassten Bild links: Gemalt von Leonardo da Vinci., rechts: Gestochen von Albrecht Reindel.

Kräftige Abdrücke dieses schönen Blattes sind nicht häufig.

I. Vor der Schrift nur mit den gerissenen Künstlernamen im Unterrand, links: L. da Vinci pinx$^{t.}$, rechts: Alb$^{t.}$ Reindel sc. 1844.
II. Mit der Schrift
Die Platte wurde galvanoplastisch für den Albr. Dürer-Verein copirt.
Unvollendete Probedrücke, ohne die Linieneinfassung, haben in der Mitte unten Reindels Zeichen zwischen der Jahreszahl 1842.

22) Der segnende Heiland.

Nach Thorwaldsen.

H. 4″ 3‴, Br. 2″ 11‴

Nach Thorwaldsens bekannter Statue in Kopenhagen. Der Heiland, en face, steht auf einem viereckigen Würfel oder Sockel, an welchem sein Name IESVS CHRISTVS angebracht

ist, er breitet segnend beide Arme aus, sein langes gescheiteltes Haar wallt auf die Schultern herab, sein rechter Arm und die Hälfte der Brust sind entblösst. In der Mitte des Unterrands Reindels Zeichen und die Jahreszahl 1844.

Es giebt Probe-Abdrücke vor der Hinzufügung des mit horizontalen Strichen zugelegten Grundes.

Die Platte kam in Kunsthändler Schrags Besitz und dieser verleibte Abdrücke derselben der Folge der P. Vischer'schen Apostel ein. Vergl. No 28—39. Ausgabe a.

23) Christus segnet die Kinder.

Nach H. Hess.

H. 6″ 10‴, Br. 16″ 1‴.

Nach H. Hess für Raczynski's Geschichte der neueren deutschen Kunst gestochen. Der Heiland, in der Mitte stehend und von vorne gesehen, mit einer Aureole um das Haupt, streckt segnend beide Hände über knieende und stehende Kinder aus, von welchen eins sein Gewand küsst. Der Kinder sind im Ganzen neun, der Mütter drei; links zwei Apostel, rechts zwei andere, von welchen einer einen Knaben an der Hand führt, und eine alte Frau. In der Mitte unter dem Bild Reindels Zeichen und die Jahreszahl 1837.

24) Die Predigt des Apostels Paulus zu Ephesus.

Nach E. le Sueur.

H. 30″, Br. 25″.

Nach E. le Sueur's Bild im Louvre. Abdrücke dieser Platte sind selten und nicht im Handel, es war dem Künstler nicht vergönnt sie zu vollenden, ob zwar er eine lange Reihe von Jahren, schon seit 1842 an ihr arbeitete.

25—26) 2 Bl. Die vier Apostel.

Nach A. Dürer.

H. 16″ 6‴, Br. 7‴.

Oder die sogenannten vier Temperamente, nach Dürers berühmten Gemälden, wovon die Originale in München sind. Die Apostel Johannes und Petrus, Marcus und Paulus, ganze stehende Figuren in verzierten Rahmen, mit ihren Namen unten am Rahmen und oben am Grund, wo auch Dürers Zeichen angebracht ist. Beide Blätter, Hauptwerke des Meisters, kommen sowohl einzeln, als auch neben einander auf einen grossen Bogen gedruckt vor.

25) Evangelist Johannes und Apostel Petrus. Beide lesen in einem Buch, das der nach rechts gekehrte Johannes hält, Petrus ist durch

seinen Schlüssel gekennzeichnet. Man liest im Unterrand zu beiden Seiten eines Medaillons mit Dürers Portrait: I. Epistel S. Johannis Cap. XII. V. 1—3. II. Epistel S. Petri. Cap. II. V. 1., unter dem Medaillon: Höhe der Gemälde 6 Fuss, Breite 2 Fuss 4 Zoll 6 Linien., unter der Einfassung links: Gemalt von Albrecht Dürer.

26) Evangelist Marcus und Apostel Paulus. Letzterer in Profil, nach links gekehrt, hält ein Buch und sein Schwert, Marcus eine Papierrolle. Man liest im Unterrand zu beiden Seiten eines Medaillons mit dem Nürnberger Jungfrauenadler: Evangelium S. Marci Cap. XII. V. 38—40. II. Ep. S. Pauli an Timoth. Cap. III. V. 1—7., unter dem Medaillon: zu finden bey dem Verfasser in Nürnberg., rechts unter der Einfassung des Bildes: Gestochen von Albrecht Reindel.

I. Vor der Einfassung und vor den Medaillons im Unterrand sowie vor der Schrift.

II. Mit der Einfassung und den Medaillons, aber noch vor der Schrift.

III. Mit der Schrift. Man liest auf dem einen Blatt das falsche I. Epistel S. Johannis Cap. XII. statt Cap. V. Von diesen wurden 300 Abzüge gemacht. Die Schrift offen.

IV. Mit vollendeter oder ausgefüllter Schrift, aber noch mit dem zuvor angegebenen Fehler.

V. Dieser Fehler ist corrigirt.

27) Der Apostel Paulus.

Nach A. Dürer.

H. 4″ 11‴, Br. 3″ 7‴.

Die Figur des vorigen Blatts für sich als Studie behandelt. Der Apostel ist hier im Brustbild, nach links in Profil vorgestellt, er hält ein Buch, bis zu welchem sein langer Bart herabreicht, sein Scheitel ist kahl, sein energisches Auge gegen den Beschauer gekehrt. Ohne Schrift und Bezeichnung.
Die Platte scheint nicht vollendet worden zu sein. Gewand und Bart sind auf dem mir vorliegenden Abdruck zum Theil noch weiss.

28—39) 12 Bl. Die Apostel P. Vischers am St. Sebaldus-Grab.

Nach P. Vischer.

H. 4″ 3—4‴, Br. 2″ 9—11‴.

Die Namen der Apostel stehen im Unterrand und über ihnen der Künstlername: Alb[t.] Reindel del[t.] et sculp[t.] oder sc. und sculpsit, einige mit den Jahreszahlen 1817, 1819, 1820, 1821.

Die Blätter wurden ursprünglich für das Frauentaschenbuch gestochen und erst später zu einer Folge vereinigt.

Ausgabe A.: „Die zwölf Apostel von P. Vischer.“ 12 Bl. nebst Text. 8⁰. Von dieser Folge veranstaltete später Kunsthändler Schrag, der in Besitz der Platten kam, eine neue Ausgabe, indem er zu den 12 Aposteln noch die ebenfalls von Reindel gestochene Statue des Christus nach Thorwaldsen hinzufügte.

Ausgabe B.: Den Aposteln wurden nun die Statuen des P. Vischer und St. Sebald, sowie eine perspectivische Zeichnung des Grabes, von Fr. Geissler gestochen, hinzugefügt und erschien das Ganze in gedrucktem Umschlag mit dem Titel: Vierzehn der vorzüglichsten Figuren des von Peter Vischer in Erz gegossenen Grabmals des heil. Sebaldus zu Nürnberg. Gezeichnet und gestochen von A. Reindel. Nebst einer perspectivischen Ansicht des Monuments gestochen von F. Geissler.

Ausgabe C.: Neue Ausgabe (1838) bei Schrag in Nürnberg erschienen. „Die wichtigsten Bildwerke am Sebaldusgrabe, in 18 Kupferstichen von Alb. Reindel.“ Die 12 Apostel, Peter Vischer, St. Sebald und die vier unter No. 42—45 beschriebenen Basreliefs. Es giebt Exemplare mit deutschem, französischem und englischem Text.

Die früheren Abdrücke haben aus Punkten gebildete Schriftumrisse, in den späteren Abdrücken wurden diese punktirten Umrisse mit dem Grabstichel nachgezogen, die Künstlernamen folgenderweise verändert: Erfunden und in Erz gegossen von Peter Vischer gez. und gest. von Alb Reindel., und oben rechts den Platten Numern beigestochen.

28) S: Andreas, von vorn, den Kopf nach links wendend, mit offenem Buch und Kreuz.

29) S: Petrus, mit Schlüssel und Buch, den Kopf nach rechts wendend.

30) S: Johannes, von vorn, seinen Kelch mit der Schlange in der Linken haltend, aufwärts schauend.

31) S: Jacobus major, nach rechts, mit Buch und Pilgerstab.

32) S: Philippus, en face, linkshinschauend, mit griechischem Kreuz.

33) S: Paulus, etwas nach rechts, mit zwei Schwertern.

34) S: Thadaeus, von vorn, in einem Buch lesend, das er mit beiden Händen hält.

35) S: Bartholomaeus, von vorn, mit der halberhobenen Linken ein Messer zeigend, mit der Rechten sein Gewand fassend.

36) S: Mathias, von vorn, mit Beil in der Linken.

37) S: Simon, von vorn, ein geschlossenes Buch mit der Linken und eine Säge mit der Rechten haltend.

38) S: Jacobus minor, von vorn, ein Buch und Fähnlein haltend.

39) S: Thomas, nach rechts, in einem mit der Linken gehaltenen Buch lesend, die Rechte oben gegen einen langen Stab stützend.

40) Die betende heilige Jungfrau.
H. 4″ 2‴, Br. 2″ 10‴.

Holzfigur aus der Dominikanerkirche, gegenwärtig in der Ottomars-Kapelle auf der Veste zu Nürnberg aufgestellt. Für das Frauentaschenbuch gestochen. Die heilige Jungfrau, in ganzer Figur, etwas nach rechts gewendet, aufwärts schauend, die Hände über die Brust erhoben und aneinander gelegt. Unten links im Winkel Reindels Zeichen, rechts die Jahreszahl 1828, in der Mitte des Unterrands: S$^{ta.}$ Maria. Darüber mit der Nadel gerissen: Schnitzwerk eines unbekannten Meisters.

Die Aetzdrücke haben bereits die Schrift, doch ist diese nicht ausgefüllt. Auch fehlt noch der mit horizontalen Strichen hergestellte Boden, sowie die Verstärkung der Schattenarbeiten an der Figur.

41) St. Sebald.

Nach P. Vischer.

H. 4″ 3‴, Br. 2″ 9‴.

Statue am Grab des Heiligen zu Nürnberg, für das Frauentaschenbuch gestochen. — Der Heilige, en face, den langbärtigen, mit einer Kapuze verhüllten Kopf etwas nach links wendend, steht in streitender Haltung auf einem runden, säulenartigen Sockel; über sein Gewand, das um den Leib durch einen ledernen Gürtel zusammengehalten wird, hat er einen Mantel gehängt, er trägt auf der unter dem Mantel verhüllten Linken das Modell einer Kirche und stützt die Rechte gegen seinen Stab. In der Mitte des Unterrands sein Name S. Sebald und unter diesem Reindels Zeichen.

Die Abdrücke sind wie bei Peter Vischer.

42—45) 4 Bl. Wunderthaten des St. Sebald.

Nach P. Vischer.

H. 3″ 8—9‴, Br. 4″ 6—8‴.

Basreliefs an P. Vischer's St. Sebaldusgrab, für das Frauentaschenbuch gestochen. — Jedes Blatt hat im Unterrand den Titel, links und rechts dicht unter der Vorstellung die Künstlernamen und in der Mitte die Jahreszahlen 1828 und 1829.

42) S. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Der Heilige sitzt links auf einem Stein und wärmt Fuss und Hand an den auf dem Boden brennenden Eiszapfen; hinter ihm steht ein junger Mann und rechts gegenüber ein Handwerker, zu dessen Seite eine Frau kniet, die Eiszpfen ins Feuer werfen zu wollen scheint.

43) S. Sebald heilt einen Geblendeten. Der Heilige, rechts stehend, ist im Begriff ein Wunder an einem Blinden zu verrichten, den ein Handwerker, der ein ehernes Wassergefäss mit der Hand hält, hergeführt hat. Der Blinde, von vorn gesehen, hat seinen Arm um den Nacken des Führers gelegt und fasst mit der andern Hand das linke Handgelenk desselben. Links hinter dem Rücken des letzteren eine betrübte junge Frau.

44) Ein Spötter des heiligen Sebaldus wird von der Erde verschlungen. Der Heilige steht rechts und bei ihm ein junger Mann mit langem lockigen Haar. Der Spötter laut schreiend und beide Arme emporstreckend, ist schon bis an die Brust in die Erde hinabgesunken. Links hinter ihm stehen vier andere Männer, welche ihr Staunen ausdrücken.

45) S. Sebald macht aus Steinen Brod und aus Wasser Wein. Der Heilige, in Pilgertracht, steht rechts und hat wie betend die Hände gegen einander gelegt, ein zweiter Pilger links stehend, hält einen runden, sich in Brot verwandelnden Stein in den Händen, ein dritter Pilger sitzt zwischen diesen Figuren neben einem jungen Mann, welcher eine Wasser- oder Weinflasche auf seinem Schooss hält, auf einer Erdbank am Grund.

In den Aetzdrücken befinden sich je zwei Vorstellungen auf einer Platte, welche 7″ 4‴ h. und 5″ 4‴ breit ist. Auch sind dieselben ohne Hintergründe und Schrift, nur mit den Künstlernamen versehen.

Die Platten kamen später in Buchhändler Schrags Besitz und dieser fügte sie der Ausgabe der vorzüglichsten Figuren des St. Sebaldusgrab hinzu. Vergleiche No 28—39 Ausgabe c.

46) Das St. Sebaldusgrab.

Nach P. Vischer.

H. 20″ 3‴, Br. 16″ 3‴.

Nach P. Vischers berühmtem Erzguss in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg. Ein Hauptblatt des Meisters und die beste chalcographische Nachbildung dieses allbekannten Werks. Man liest in der Mitte des Unterrandes: Sanct Sebalds Grab zu Nürnberg, in Erz ausgeführt von Peter Vischer und seinen Söhnen (1506—1519)., darunter: Zu finden bey dem Verfasser in Nürnberg und in Commission der Frauenholzischen Kunsthandlung.; über dem Titel: Albt. Reindel delt. & sculpt. 1821.

I. Vor der Schrift.
II. Mit der Schrift, die jedoch nur gerissen und noch nicht ausgefüllt ist.
III. Mit vollendeter Schrift.

Sehr selten sind die Abdrücke mit angelegter französischer Unterschrift: Mausolée de S. Sebald à Nürnberg, mit einer Zueignung an Anna Feodorowna, verwittwete Kaiserin von Russland, und mit dem Russischen Doppeladler.

47—48) Zwei Blätter zu Klopstocks Messias.

Nach Füger.

H. 17″ 1‴, Br. 12″ 10‴.

Nach H. Fügers Compositionen. J. F. Leybold stach die übrigen Blätter.

47) Christus schwört dem Vater sein Leiden zu vollenden. Letzterer sitzt links auf Gewölk, Christus, die Rechte zum Schwur emporstreckend, steht rechts auf der Erde. Man liest in der Mitte des Unterrands: Klopstock's Messias, Erster Gesang., links tiefer unten: Gedruckt von P. Winter., rechts: Nürnberg bei J. F. Frauenholz & Co., links unter dem Bild: Erfunden und gezeichnet von H. Füger., rechts: Gestochen von Albrt. Reindel.

48) Christus von Judas verrathen. Die verrätherische Schaar mit Fackeln in den Händen, dringt von der linken Seite herbei, einer aus derselben fesselt die Hände des Heilands, hinter dessen Rücken vier Apostel sichtbar sind, von welchen Petrus ein kurzes Schwert schwingt. Malchus liegt links vorn zu Boden gestürzt. Die Schrift wie auf dem vorigen Blatt, nur dass man hier statt „Erster“ „Sechster Gesang“ liest.

I. Vor der Schrift, nur mit Reindels Namen im Unterrand.
II. Mit der Schrift, welche in solche zerfallen, wo im Oberrand das Wort „Subscriptions-Exemplar“ eingestochen, und solche — die gewöhnlichen — wo dieses Wort wieder weggenommen ist.

49) Die Allegorie auf Kirche, Wohlthätigkeit und Schule.

Nach R. Langer.

H. 7″ 3‴, Br. 5″ 7‴.

Sculptur, nach Rob. Langer's Zeichnung im Auftrage des bayerischen Ministeriums gestochen. — Rechts eine junge Frau, welche ein Kind zum Beten anhält; eine junge schöne, männliche Figur in weitem Gewand, in der Mitte stehend, berührt mit dem Zeigefinger der Linken das Haar des Kindes, während die Frau den Arm festhält, wie um die Hand zu küssen; ein ehrwürdiger Greis mit Pilgerstab, links, ertheilt einem Knaben eine Lehre oder Warnung, der ein Buch unter dem Arm trägt und mit der Linken nach einem links angedeuteten Tempel zeigt. Unten am Sockel sind drei Kränze angebracht und unter diesen liest man die Worte: KIRCHE. WOHLTHAETIGKEIT. SCHULE. Im Unterrand links: Rob. Langer inv^t., rechts: Alb. Reindel sculp^t. 1812.

I. Vor der Schrift und den Künstlernamen.
II. Mit der Schrift und den Künstlernamen.

50) Ceres und Isis.

H. 10″ 1‴, Br. 14″ 10‴.

Statuen, nach der Antike und für das Musée Français gestochen. — Die Göttinnen, beide en face, stehen auf Basen oder Sockeln; Ceres, deren eine Schulter entblösst ist, links, sie hat die Rechte gegen die Hüfte gelegt und hält in der Linken zwei Kornähren; Isis, rechts, hält in der halb erhobenen Rechten das Sistrum, ein musikalisches Instrument, in der Linken einen kleinen Wasserkrug. Im Haar die Lotosblume.

I. Vor der Schrift, nur mit Reindels Namen im Unterrand.
II. Mit angelegter oder unausgefüllter Schrift.
III. Mit vollendeter Schrift.

51) Ariadne oder Cleopatra.

H. 9″, Br. 12″ 9‴.

Nach der antiken Statue des Capitols für das Musée Royal gestochen. Die schöne Figur in einem faltenreichen Gewande liegt schlafend, mit dem Oberkörper erhöht, auf einem Stein, ihre Arme sind entblösst, um den linken, auf dessen Hand sie den Kopf stützt, ringelt sich eine Natter, den rechten, dessen Hand abgebrochen ist, hat sie über den Kopf gelegt.

Die Abdrücke wie bei der vorigen Platte.

52) Die Statue der Messalina.

H. 13″ 5‴, Br. 9″ 5‴.

Nach einer Zeichnung Chatillon's nach der Antike für das Musée Royal gestochen. — Ganze Figur in schreitender Haltung, mit ihrem kleinen Sohn Brittanicus auf dem linken Arm.

I. Vor der Schrift.
II. Mit dem Namen Messaline und Reindels Namen 1813 in gerissener Schrift.
III. Diese Schrift weggeschliffen, indem die Platte 1816 retouchirt ward.
IV. Mit Messaline und Alb. Reindel sculp. Nbg. 1813 et 16 in gerissener Schrift.
V. Mit dem Namen des Zeichners und Stechers, aber vor der übrigen Schrift.
VI. Mit der Schrift, die jedoch noch unausgefüllt ist.
VII. Mit vollendeter Schrift.

53) Eine Griechin lässt sich den Fuss salben.

H. 9″ 6‴, Br. 13″ 1‴.

Nach einem antiken Basrelief. Eine für das Musée Royal bestimmte, aber nicht in demselben publicirte Platte. — Die Griechin, in Profil gesehen, sitzt links auf einem steinernen profilirten Sitz und verhüllt ihr Gesicht mit einem Zipfel ihres Obergewandes; eine Dienerin, rechts auf einem Schemel sitzend, salbt ihren linken, über ein rundes Gefäss emporgehaltenen Fuss. Der Grund ist durch einen Vorhang verhüllt.

I. Vor der Schrift, nur mit Reindels Namen in der Mitte unter dem Rahmen.
II. Mit angelegter Schrift.
III. Mit vollendeter Schrift.

54—60) 7 Bl. Büsten zu Viscontis Iconographie.

54) Zwei Büsten des Miltiades. Oben zwei Gemmen, unten zwei Münzen. Von H. Guttenberg vollendet. F. Geisler ätzte die Gemmen und Münzen. H. 18″, Br. 11″ 10‴ d. Pl.

55) Zwei Büsten des Brutus und sechzehn Münzen. Ebenfalls von Guttenberg beendet. F. Geisler ätzte die Münzen. H. 17″ 9‴, Br. 12″ 2‴ d. Pl.

56) Büste des Königs Parthamasiris, eine Gemme und acht Münzen. Die Münzen von Choffard. H. 16″ 10‴, Br. 11″ 9‴ d. Pl.

57) Zwei Büsten des Sophocles, die links befindliche en face, die rechts in Profil nach links gekehrt. H. 7″ 11‴, Br. 11″ 11‴ d. Pl. (In den Aetzdrücken mit den Büsten des Euripides auf einer Platte, die 18″ 2‴ h. und 11″ 10‴ br. ist).

58) Andere Büste des Sophocles. Oben eine Gemme mit Bezug auf die Schauspielkunst. H. 10″ 9‴, Br. 10″ 8‴ d. Pl.

59) Zwei Büsten des Euripides, die eine, links, en face, die andere, rechts, in Profil mit einem Band um das Haar. H. 7″ 11‴ (?), Br. 11″ 11‴ (?) d. Pl.

60) Andere Büste des Euripides. H. 10″ 9‴ (?), Br. 10″ 8‴ (?) d. Pl.

61) Die Trinker.

Nach Manfredi.

H. 8″ 7‴, Br. 12″ 8‴.

L'Assemblée des Buveurs, nach B. Manfredi für das Musée Royal gestochen. — Um einen steinernen, vorne mit Blätterornament und plastischem Schmuck gezierten Tisch sitzen vier junge Zecher, der links vor dem Tisch sitzende spielt die Laute, deren Tönen die drei anderen, hinter dem Tisch und rechts neben demselben, zwei Federbaretts auf dem Kopf, sitzend horchen, der rechts lässt sich von einem hinter ihm stehenden Diener Wein in ein von ihm gehaltenes Glas einschenken, ein zweiter Diener trinkt aus einer Flasche und ein dritter, rechts hinter dem Lautenspieler stehend, führt eine Macarone zum Mund.

I. Vor der Schrift, nur mit: B. Manfredi pinx^t. und Alb^t. Reindel sculpt^t. in gerissener Schrift links und rechts unter der Vorstellung.

II. Mit den Namen des Malers, Zeichners Desenne und des Stechers, aber noch vor der übrigen Schrift.

III. Mit angelegter,

IV. mit vollendeter Schrift.

62) Der Lautenspieler.

Nach Manfredi.

H. 6″ 3‴, Br. 5″ 2‴.

Figur aus dem vorigen Blatt, für sich als Studie behandelt. Dieselbe sitzt, bis unter die Kniee gesehen, nach rechts gekehrt und das eine Bein über das andere geschlagen, an einem steinernen Tisch; der Kopf wird in Profil gesehen; das Spiel ist von Gesang begleitet. Rechts unter der Vorstellung: Reindel sc. 1810.

63) Der Gänsebauer.

Nach P. Labenwolf.

H. 4″ 1‴, Br. 2″ 10‴.

Die bekannte Bronzefigur auf dem Brunnen am Obstmarkt zu Nürnberg, von Pancraz Labenwolf, für das Frauentaschenbuch gestochen. — Ein Bauer, mit einer Gans unter jedem Arm, von vorne gesehen, in ganzer Figur. Links unten im Winkel Reindel's Zeichen, rechts die Jahreszahl 1828, in der Mitte des Unterrands: Der Gänsebauer. Bronze-Figur auf einer Fontaine, in Nürnberg 2′ 10″ hoch.

In den Aetzdrücken ist der Boden noch weiss und die erste Zeile der Schrift unausgefüllt.

64) Der Genius auf dem Sockel.

Nach P. Vischer.

H. 8″ 3‴, Br. 6″ 6‴ d. Pl.

Eine kleine, dem P. Vischer zugeschriebene Bronze im Hertel'schen Kabinet zu Nürnberg, früher im Praun'schen Kabinet. Der offene Sockel ist neu, nach Reindels Zeichnung von Burgschmiet gegossen. Reindel stach das Blatt für Peter Vischer's Leben in: „Die Nürnbergischen Künstler geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken.“ IV. Heft. 1831. — Ein kleiner nackter, von vorn gesehener, ein klein wenig nach links gewendeter Genius oder Engel, welcher den linken Arm erhebt, sitzt auf einem durchsichtigen Säulen-Sockel, innerhalb desselben als Verzierung drei Delphine, deren verschlungene Schwänze aufgerichtet stehen, auf den Köpfen ruhend wahrgenommen werden. An dem vorderen Bogen dieses Sockels liest man den Namen: peter Vischer.

I. Vor der Schrift, nur mit Reindels Zeichen unter der Vorstellung.

II. Mit der Schrift: Das Original befindet sich in der Sammlung des Kaufmann Hertels in Nürnberg. In Erz gegossen v. Peter Vischer. gestochen von A. Reindel. Höhe 5″ 9‴. Oben rechts im Winkel der Platte: Taf. VI.

65) Die Gärtnerin.

Nach F. Bartolozzi.

H. 7″ 9‴, Br. 5″ 10‴.

Radirung. Eine der ersten Arbeiten des Künstlers und wenn wir nicht irren nach einem Stiche des Bartolozzi. Im freien Vorgrund eines Parkes, der im Grund durch drei dicke Bäume und Gebüsch angedeutet ist, kniet links an einem durch Quadern eingefassten Blumenbeet eine vom Rücken gesehene Gärtnerin, sie stützt ihre Linke auf das Beet und reicht Blumen einer in der Mitte stehenden Frau, die einen Korb mit Blumen unter ihrem linken Arm hält. Links im Unterrand: A. Reindel fec.

66) Der nackte Mann bei der Kohlenpfanne.

Nach Poilly.

H. 7″ 1‴, Br. 5″ 10‴.

Jugendarbeit des Künstlers. Die Figur, nach Poilly gestochen, stellt den Winter vor. Vor einer den Grund sperrenden Felswand sitzt in der Mitte, nach rechts gekehrt, eine nackte männliche Figur, welche die Hände vor der Brust gekreuzt hat und welche sichtlich vor Kälte schauert; sie hat um den Kopf ein Tuch gewunden und richtet die Augen nach links. Rechts brennt in einer durchlöcherten, auf einem Vierfuss stehenden

Pfanne ein Kohlenfeuer. In der Mitte des Unterrands Reindels Zeichen R fe in Punkten.

Die Aetzdrücke sind vor der Luft links, vor den Einfassungslinien, vor der Dämpfung der Lichtpartien. Unten im Boden sieht man eine weisse Stelle. H. d. Pl. 7″ 6‴, Br. 6″ 3‴.

67) Scene aus dem Orlando furioso.

Nach F. Bartolozzi.

H. 4″ 10‴, Br. 3″ 5‴.

Eine von den Vorübungsarbeiten des Meisters, nach F. Bartolozzi zu Paris gestochen. Ein Fluss bedeckt den vorderen Plan des Blatts, im Wasser steht links fast bis zum Leibe ein Krieger, der seinen Helm mit der Linken hält und mit der Rechten aufwärts zeigt; ein zweiter Krieger, dessen Ausdruck und Handbewegung Schrecken verrathen, steht links auf dem Ufer, mit einem Fuss auf einem Fels; mit der Linken hält er eine dicke Stange im Wasser. Man sieht im Hintergrund, den Höhen begrenzen, ein Gebäude. Links unter dem Stich: A. Reindel sc. a Paris.

Die Actzdrücke sind vor der Luft, deren Gewölk nur durch leichte Umrisse angedeutet ist. Das Wasser ist rechts unten im Winkel noch weiss, so wie auch zum Theil hinter dem in ihm stehenden Krieger.

68) Die Andacht zum Kreuz.

Nach J. Götzenberger.

H. 4″ 2‴, Br. 2″ 10‴.

Aus Calderon. Nach J. Götzenbergers Zeichnung für das Frauentaschenbuch gestochen. Im Vordergrund eines Waldes sitzt links bei einem steinernen Kreuz ein Geistlicher, der mit der Linken ein Buch hält, und die Rechte segnend gegen einen jungen, vor ihm knieenden Ritter erhebt, der die Hände zum Gebet zusammengelegt hat, und an seiner Schulter das Zeichen des Kreuzes trägt. Man sieht rechts im Mittelgrund eine Figur mit erhobenen Armen davoneilen.

I. Vor der Numer und den gestochenen Künstlernamen; im Unterrand die Namen: F. G. aq. forte fec. Albt. Reindel sc. in Nadelschrift.

II. Mit den gestochenen Künstlernamen unter dem Bild, links: J. Götzenberger del. in der Mitte: F. Geissler aq forte fec. rechts: Albt. Reindel sc. Oben rechts die Zahl 9.

69) Der Schutzengel.

Nach Näke.

H. 4″ 8‴, Br. 3″ 2‴.

Nach Näke's Zeichnung für das Frauentaschenbuch 1829 gestochen. In einem Zimmer mit einem Fenster links in der Hinterwand steht hinter einer auf einem Stuhl sitzenden Frau

ein Engel, der segnend und wie schützend beide Arme ausstreckt; Licht umgiebt die himmlische Figur. Die junge Frau hat einen Säugling an der Brust, und lüftet mit der Linken das Schirmtuch einer Wiege, um nach ihrem zweiten, vermuthlich kranken Kind zu schauen. Links vor einem Tisch, auf welchem ein Buch liegt, ein Spinnrocken.

I. Vor der Numer und den gestochenen Künstlernamen. Mit Reindels Zeichen und der Jahreszahl 1828.
II. Mit Numer und Künstlernamen.

70) Die Braut vom Bräutigam abgeholt.

Nach Näke.

H. 4″ 8‴, Br. 3″ 1‴.

Für das Frauentaschenbuch 1827 gestochen. Links im Grunde tritt zur rundbogigen Thür eines Zimmers zwischen zwei erwachsenen Knaben mit Fackeln ein junger Mann, durch seinen Kranz auf dem Kopf als Bräutigam characterisirt, herein, sein Auge ist auf seine holde Braut gerichtet, die züchtig und bescheiden in der Mitte vorn steht, den Blick zum Boden senkt und den Worten einer Frau horcht, welche einen Kranz auf ihren Kopf legt; eine zweite Frau, andächtig zuschauend, steht rechts vor einem Schrank und hat die in einander gelegten Hände auf die Lehne eines Stuhles gestützt. Die Figuren tragen altdeutsche Tracht.

I. Unter der Vorstellung links: Naecke del^t., in der Mitte: 1826, rechts: Alb^t. Reindel. in Nadelschrift.
II. Diese Namen sind mit dem Grabstichel gestochen. Mit der Numer.

71) Das junge Ehepaar.

Nach Näke.

H. 4″ 7‴, Br. 3″ 1‴.

Für das Frauentaschenbuch 1828 gestochen. In einem Zimmer, wo man rechts die Vorhänge eines Bettes und links im Grund in einer Wandnische einen gothischen Hausaltar gewahrt, sitzt links vorn auf einem Stuhl mit gedrehten Beinen ein junges Weib und langt mit beiden Händen nach ihrem kleinen Kinde, welches zu der Mutter will, und von einer ihr gegenübersitzenden jungen Freundin stehend auf dem Schooss gehalten wird. Der junge Mann, in der Mitte bei ihnen stehend, der die eine Hand auf den Rand des Bettes, die andere gegen die Hüfte stützt, betrachtet theilnahmsvoll sein Kind. Rechts vorn eine Wiege.

I. Vor den gestochenen Künstlernamen. In der Mitte unter dem Bild Reindels Zeichen und die Jahreszahl 1827.
II. Mit der Numer und den gestochenen Künstlernamen.

72) Die spinnende Hausfrau unter ihren Kindern.

Nach Näke.

H. 4" 4‴, Br. 2" 11‴.

Für das Frauentaschenbuch 1817 gestochen. In einem Zimmer, in welchem links in der Hinterwand ein Fenster, daneben in der Mitte oben ein Wappen und rechts in einer gothischen Nische ein Hausaltar mit zwei Flügeln wahrgenommen werden, sitzt links vorn, mit Spinnen beschäftigt, in einem altdeutschen Sessel eine junge Hausfrau unter ihren Kindern; zu ihrer Linken lehnt auf die Seitenlehne ihres Sessels ein Mädchen, welches zu seiner rechtsstehenden, mehr erwachsenen Schwester zu sprechen scheint; diese wickelt Garn auf ein Knäul von einer Haspel, welche ein Knabe und ein Mädchen, die auf einer Bank sitzen, zu drehen scheinen; letztere schauen zur Mutter hinauf, welche ihnen Etwas zu erzählen scheint.

I. Vor der Numer und den gestochenen Künstlernamen. In der Mitte unten Albt. Reindel sculpt.

II. Mit der Numer 1 oben rechts und mit den gestochenen Künstlernamen: H. Naecke del: A. Reindel sc. links und rechts unter der Vorstellung.

73) Die Hausfrau vor dem Schrank.

Nach C. W. Kolbe.

H. 4" 5‴, Br. 2" 11‴.

Für das Frauentaschenbuch 1816 gestochen. Eine von vorn gesehene Frau mit einem Tuch um den Kopf, Tasche und Schlüssel an der Seite, steht in der Mitte vor einem gothischen Schrank, dessen Thüren geöffnet stehen; sie erhebt, linkshin blickend, die Rechte bis zur Schulter als ob sie auf den Inhalt des Schrankes deutete; man sieht im Schrank mehre silberne Gefässe, sorgfältig gelegte Leinewand mit Bandschleifen, einen Korb und Nähkästen. Links steht ein Spinnrocken, rechts eine Haspel.

I. Vor der Numer 1 oben rechts und vor den gestochenen Künstlernamen C. Kolbe del. — A. Reindel sc. links und rechts unter der Darstellung. Unter der Vorstellung steht: A. Reindel sculp.

II. Mit den gestochenen Künstlernamen und mit der Numer.

74) Scene aus der Erzählung: Die diamantne Kutsche.

Nach C. W. Kolbe.

H. 4" 5‴, Br. 2" 11‴.

Für das Frauentaschenbuch 1815 gestochen. Ein junger Ritter, von Licht umflossen wie eine geisterhafte Erscheinung, aufwärts zeigend, ein kleines Kreuz mit der Linken haltend, erscheint einer rechts in einem Stuhle sitzenden Dame mit einer

Blätterkrone auf dem Kopf. Letztere, wie erschreckt oder verwundert vor der Erscheinung, wendet, die Hände ausstreckend, den Oberkörper gegen vorn, während sie sich nach dem geisterhaften Ritter umsieht. Links, ihr gegenüber, steht ein mit einem Teppich behangener Tisch, auf diesem ein Lesepult mit offenem Buch und brennendem Licht. Das Zimmer wird durch dieses Licht und das Licht der Erscheinung beleuchtet.

I. Die Künstlernamen: C. Kolbe del. A. Reindel sc. in gerissener Schrift, aber noch vor der Schrift und Numer.

II. Mit der Schrift: Die diamantene Kutsche von Fr. Horn S. 106 im Unterrand und mit der Nummer 6 im Oberrand rechts.

75) Titelkupfer zu Schreyers Cosmetik für Damen.

Nach G. Ph. Zwinger.

H. 4″ 1‴, Br. 2″ 7‴.

Zu einer rechts in einem Lehnsessel sitzenden jungen, antik gekleideten Frau, welche mit der Rechten einen Metallspiegel auf ihrem Schooss hält, tritt von der Linken eine andere ebenfalls antik costümirte junge Frau, die Hygieia, heran; sie hält mit der Rechten eine Schale, und mit der Linken über der Schale eine Schlange, auf welche der Blick der ersteren Frau gerichtet ist. Rechts neben dem Sessel der letzteren gewahren wir auf einem Dreifuss einen Kasten mit Geschmeide und ein Tuch; eine schlanke Vase steht bei dem Dreifuss. Palastartige Architektur, an welcher links hinter Hygieia ein Vorhang aufgehängt ist. Unter der Darstellung links: Zwinger inv. et del., rechts: Reindel sc. Nbg. 1810.

76) Titelkupfer zum Roman: Natalie Percy.

Nach G. Ph. Zwinger.

H. 4″ 6‴, Br. 2″ 8‴.

Der Roman erschien bei Schrag in Nürnberg. Im Vorgrund hinter einer bergigen Landschaft sitzt rechts ein Herr in der Tracht vom Jahre 1805, in Frack, engen Hosen und Krempstiefeln auf einem Stein; sein Hut, ein Schwert und zwei Flaschen auf einem Tuch liegen im Winkel unten rechts am Boden, er hält ein junges, zwischen seinen Beinen auf dem Boden liegendes, wie es scheint sterbendes Mädchen mit der Linken unter dem Arm, während er es, dessen Kopf hinten übersinkt, schmerzvoll anschaut; die rechte Hand des Mädchens ruht auf der rechten des Mannes, die er auf sein Knie gelegt hat. Unter dem Bilde links: Zwinger del., rechts: Reindel sc. Nbg. 1810.

77) Titelkupfer zu den Werken des Horaz.

Nach Lafitte.

H. 6″ 1‴, Br. 3″ 7‴.

Nach Lafitte's Zeichnung für eine französische, 1806 bei N. Bruyer du Pointé in Paris erschienene Ausgabe gestochen. Unter einer Weinlaube steht auf einem hohen Postament die von vorn gesehene Büste des römischen Dichters, eine links neben dem Postament stehende weibliche Figur mit Lyra, vom Rücken gesehen, hält einen Lorbeerkranz über die Büste, ein Faun, als solcher durch seine Gesichtsbildung und sein spitzes Ohr kennbar, rechts, stützt Ellbogen und Hand auf das Postament und hält eine Panspfeife. Unten am Fuss des Postaments, welches von Wasser bespült wird, die römische Wölfin. Den Grund bildet eine Landschaft mit Gebäuden. Man liest an der Büste des Dichters: Q. HORATIVS FLACCVS, am Postament oberhalb einer Lyra: AD ÆTERNAM ILLVSTRISSIMI VIRI POETÆ MEMORIAM, unten in der Mitte: LVT. PARISIORVM CIϽ. D. CCC VI Sumptibus Nicolai Bruyer du Pointé. links davon: Lafitte del. rechts: A. Reindel sc.

I. Vor der Schrift.
II. Mit derselben.

78) Titel zum Frauentaschenbuch 1815.

Nach Haller von Hallerstein.

H. 5″ 2‴, Br. 3″ 2‴.

Länglich viereckige Einfassung, oben und unten mit Stabwerk mit Weinlaub geziert, wozwischen in der Mitte oben ein Crucifix und Rosenkranz auf einem Buch liegt, unten dagegen zwei Teller, eine Schale, Vase und eine Art Feldflasche wahrgenommen werden. Auf den Seiten stehen auf Consolen, die auf Stabwerk ruhen, oben zwei Jungfrauen, unten zwei Frauen in der Tracht des 16. Jahrhunderts. Zwischen diesen Figuren sind links in der Mitte eine Laute, ein offenes Buch und Blumenguirlande, rechts ein Spinnrocken, eine Spule und Blumenguirlande angebracht.

I. Vor aller Schrift.
II. Mit folgender Schrift auf der weissen Titelfläche: Frauentaschenbuch für das Jahr 1815 von de la Motte Fouqué, Franz Horn, Caroline de la Motte Fouqué, Fr. Kind, L. Uhland, u. a. Nürnberg, bei Joh. Leonh. Schrag. Im Unterrand links: Haller v. Hallerstein inv., rechts: A. Reindel sc.

79) Titel zum Frauentaschenbuch 1816.

Nach Haller von Hallerstein.

H. 5″, Br. 3″ 2‴.

Länglich-viereckige Einfassung, oben mit gothischem Bogen und einem Weihrauchgefäss, unten mit Stabwerk und kreuzweis gelegtem Anker und Schlüssel, in den Ecken mit Rosetten verziert. Auf den Seiten stehen auf Consolen links die Gestalt der Religion mit Kreuz und flammendem Herz, unter ihr eine weibliche Figur mit Taube und Lilienstengel, die Unschuld, rechts die Charitas mit einem nackten Kind auf dem Arm und unter ihr ein Mädchen mit Spindel, durch einen bei ihren Füssen angebrachten Bienenstock als der Fleiss charakterisirt.

I. Vor der Schrift. Die Titelfläche ist noch ganz weiss. In der Mitte des Unterrands steht: gravé par Reindel.

II. Vollendet. Die Titelfläche ist mit Horizontallinien zugelegt und trägt die Schrift: Frauentaschenbuch für das Jahr 1816 von de la Motte Fouqué. Nürnberg, bei Joh. Schrag. Im Unterrand links: Haller von Hallerstein inv. et del., rechts: Alb$^{t.}$ Reindel sc.

80) Titelkupfer zum Frauentaschenbuch 1817.

Nach C. Heideloff.

H. 4″ 11‴, Br. 3″.

Ovale Titelfläche; am dunklen, dieselbe umgebenden Grund oben links ein sitzendes Mädchen, welches ein Schaf bekränzt, rechts ein betendes, auf die Knie gesunkenes Mädchen, dazwischen in der Mitte zwei in einander geschlungene Kränze, von welchen jeder einen Stern einschliesst; unten links sitzt eine spinnende Hausfrau in der Tracht des 16. Jahrhunderts, welche mit ihrem Fuss eine Wiege mit kleinem Kind rührt, rechts eine andere Frau mit einem kleinen Knaben auf dem Schooss, welcher nach einer von der Schwester dargereichten Puppe langt. Ein Hund schaut zu.

I. Die ovale Titelfläche ist noch weiss.

II. Vor der Inschrift auf der Titelfläche.

III. Mit derselben.

81) Das verfallene Thor.

Nach F. Kobell.

H. 4″ 8‴, Br. 7″.

Einer der ersten Versuche des Meisters und gegenseitige Kopie nach Ferd. Kobell's Blatt Stengel Nr. 224. In der Mitte des Mittelgrundes erhebt sich ein verfallenes gothisches Thor, es ist links durch zwei Häuser, rechts durch eine Mauer eingeschlossen, vor welcher zwei Bäume stehen; ein Weg führt

von vorn unter demselben hindurch und biegt gleich hinter ihm, vor einer Mauer verschwindend, nach rechts um. Figuren beleben den vorderen Plan, wo man gegen links einen Brunnen mit einer Säule wahrnimmt, auf welcher ein Löwe einen Schild hält. Ein Knecht lässt zwei Pferde aus dem Bassin des Brunnens saufen, vier andere Figuren unterreden sich auf der andern Seite des Basins. Vorn gegen rechts geht ein Mann von einem Hund begleitet, und weiter zurück auf dieser Seite sieht man einen Wanderer mit einem Bündel auf dem Rücken in Gespräch mit einer sitzenden Bauernfamilie. Links unter der Vorstellung steht: A. Reindel fec. Radirt.

82) Die Bauernhütte.
H. 1″ 10‴, Br. 2″ 8‴.

Ebenfalls einer der ersten Versuche des Meisters, im Jahr 1798 radirt. Kleine Landschaft, im Vordergrund ein breiter Weg, der zu einer mit Stroh bedeckten, bei links befindlichen Bäumen stehenden, ärmlichen Bauernhütte führt, an welcher sich rechts ein auf Pfählen ruhender Anbau mit Bretterwänden befindet. Die Hütte liegt auf dem erhöhten Ufer eines rechts sichtbaren Flusses. Unten rechts in der Ecke der Buchstabe R.

Anhang.

Zum Schluss merken wir an, dass Reindel auch an einigen von andern Meistern bearbeiteten Platten insofern Antheil hat, als die Figuren derselben von ihm gestochen sind. Separatabzüge dieser Figuren kommen jedoch sehr selten vor. Uns liegen folgende vor Augen:

1) Ruhende heilige Familie mit einem Engel,

2) Tobias, der den Fisch greift und

3) Tobias, vom Engel geleitet, alle drei Figurengruppen aus Haldenwangs Tageszeiten nach Claude Lorrain.

4) Vier Mönche um einen Grabstein und ein ruhender Bauer, aus C. Frommels Ansicht des Vesuv.

5) Les Bergers d'Arcadie, nach N. Poussin, die Figuren von Reindel, der Stich von J. Mathieu begonnen, die Landschaft von Haldenwang.

6) Diogenes wirft seine Schale weg, nach N. Poussin, die Figuren von Reindel, die Landschaft von Haldenwang.

7) Ein König überreicht in Gegenwart seines Gefolges einem knieenden Fürsten eine Krone, Almanachkupfer nach H. Naeke, von F. Geisler unter Reindel's Leitung gestochen.

Inhalt des Werkes des A. Reindel.

Adresskarte A. Reindels No. 17.
Adresskarte, kaufmännische No. 18.
Allegorie auf Kirche, Wohlthätigkeit und Schule No. 49.
Apostel, die vier, nach A. Dürer. 2 Bl. No. 25. 26.
Apostel, die am St. Sebaldusgrab. 12 Bl. No. 28—39.
Ariadne, oder Cleopatra No. 51.
Bauernhütte, die No. 82.
Büsten, die, zu Visconti, 7 Bl. No. 54—60.
Buveurs, les No. 61.
Ceres und Isis No. 50.
Christus, segnend No. 22.
Christus segnet die Kinder No. 23.
Cleopatra oder Ariadne No. 51.
Dürer's Statue No. 7.
Frauentaschenbuch, Titel und Kupfer zu demselben No. 68—74. 78—80.
Freimaurer-Symbol No. 19.
Gänsebauer, der No. 63.
Gärtnerin, die No. 65.
Gall, F. J. No. 3.
Genius, der auf dem Sockel No. 64.
Griechin, die sich den Fuss salben lässt No. 53.
Guttenberg, H. No. 4.
Karl der Grosse, Kaiser No. 1.
Kiessling, J. Ch. No. 5.
Kessler, J. W. Medaille auf ihn No. 16.
Kupfer zum Frauentaschenbuch No. 68—74.
Lautenspieler, der No. 62.
Ludwig I. König von Bayern No. 2.
Mann, der nackte bei der Kohlenpfanne No. 66.
Maria betend No. 40.
Maria mit dem Kind nach H. Caracci No. 20.
Maria mit dem Kind nach L. da Vinci No. 21.
Medaille auf J. W. Kessler No. 16.
Messalina No. 52.
Messias, der des Klopstock. 2 Bl. No. 47. 48.
Mieceslaus und Boleslaus, polnische Fürsten No. 9.
St. Paulus, der Apostel No. 27.
St. Paulus zu Ephesus predigend No. 24.
Reindel, A. No. 6.
Orlando furioso, Scene aus demselben No. 67.
St. Sebald No. 41.
St. Sebald, Wunderthaten desselben. 4 Bl. No. 42—45.
St. Sebaldus Grab No. 46.
Statue A. Dürers No. 7.
Statuen des Mieceslaus und Boleslaus No. 9.
— am schönen Brunnen zu Nürnberg. 6 Bl. No. 10—15.
Titelkupfer zum Frauentaschenbuch. No. 78—80.
— zu Schreyers Cosmetik No. 75.
— zu Horaz's Werken No. 77.
— zu Natalie Percy No. 76.
Thor, das verfallene No. 81.
Trinker, die No. 61.
Vischer, Peter No. 8.
Wunderthaten des St. Sebald. 4 Bl. No 42—45.

Verzeichniss der Künstler, nach welchen Reindel seine Stiche fertigte.

F. Bartolozzi No. 65. 67.
H. Caracci No. 20.
Chatillon No. 52.
A. Dürer No. 1. 25. 26. 27.
H. Füger No. 47. 48.
J. Götzenberger No. 68.
H. Guttenberg No. 4.
C. Haller v. Hallerstein No. 3. 19. 78. 79.
C. Heideloff No. 80.
H. Hess No. 23.
F. Kobell No. 81.
C. W. Kolbe No. 73. 74.
P. Labenwolf No. 63.
Lafitte No. 77.
R. Langer No. 49.
B. Manfredi No. 61. 62.
G. H. Näke No. 69—72
F. de Poilly No. 66.
C. Rauch No. 7. 9.
J. Schonhofer No. 10—15.
J. Stieler No. 2.
E. Le Sueur No. 24.
B. Thorwaldsen No. 22.
L. da Vinci No. 21.
P. Vischer No. 8. 28—39. 41. 42—45. 46. 64.
G. Ph. Zwinger. 75. 76.

Neue Nachträge zu Wenzel Hollar

von G. Parthey.

595[a.] Weibliche Figur in einem Rund.

Sie trägt einen breiten Hut, einen Korb am linken Arm und in der Rechten einen kurzen Stab; hinten Buschwerk.

Unten in der Mitte undeutlich WHollar. Durchmesser 9 Linien.

Vielleicht Jugendarbeit. Ein Exemplar bei Herrn Kunsthändler Holloway in London.

845[aa.] Freyburg im Uechtlande (?).

Vogelansicht einer unbenannten Stadt. In der Mitte ungefähr auf halber Höhe gegen rechts eine gothische Kirche mit grossem Thurme; in den zunächst liegenden Strassen viele kleine Figuren von Fussgängern und Reitern. Ueber den sich schlängelnden Fluss führen 3 Brücken, von denen die rechts vorn liegende durch einen Thurm fast verdeckt wird. Links unten ein Rahmen für den Titel. Rechts unten, innerhalb der Radirung WHollar fec. Breite 1 F. 6 Z., Höhe 11 Z. 6 L.

Ein Exemplar bei Herrn Kunsthändler Holloway in London.

1075. Ansicht und Grundriss der Georgskapelle in Windsor.

In der Privatsammlung des Königs Fr. August II. in Dresden befindet sich ein Exemplar, worauf blos links unten Wenceslaus Hollar delineavit et sculpsit. Vermuthlich wurde diese Beischrift später gelöscht und nach der Mitte versetzt, um für die Erklärungen Raum zu gewinnen.

1078. Das Chor der Georgskapelle von Westen.

In der Privatsammluug des Königs Fr. August II. in Dresden befindet sich ein Abdruck vor der Schrift, worauf nur unten in der Mitte innerhalb der Radirung W. Hollar delin. et sculp. 1663.

1079. Das Chor der Georgskapelle von Osten.

In der Privatsammlung des Königs Fr. August II. in Dresden befindet sich ein Abdruck vor der Schrift, worauf nur rechts unten, ausserhalb der Radirung W. Hollar delineavit et sculpsit 1663.

1203[a] Plan und Ansicht von Tripolis.

Links unten in einem Schnörkelschilde: A Mapp of the Citie and Port of Tripoli in Barbary. By John Seller, Hydrographer to the king .... 1675. Links oben in einem Rechteck eine Ansicht der Stadt: A Prospect of the City of Tripoli in Barbary. Rechts unten: W. Hollar fecit 1675.

Breite 1 F. 8 Z. 6 L., Höhe 1 F. 4 Z. 6 L.

Ein Exemplar bei Herrn Kunsthändler Holloway in London.

1272[a] Mehrere Kriegsschiffe.

Vorn ein Kriegsschiff von einer Reihe Kanonen, rechtshin segelnd; unter dem Bugspriet ein kleines geschwelltes Segel; alle 3 Masten beflaggt; auf dem Verdecke viele Personen. Rechts hinten mehrere Schiffe im Kampf, links hinten ein einzelnes wegsegelndes Schiff.

Rechts unten im Wasser: W. Hollar fecit.

Breite 8 Z. 3 L., Höhe 5 Z. 7 L.

Vest. IV. 13. Ein Exemplar bei Hrn. Kunsthändler Holloway in London.

1358[a] Banfi-Huniades.

Die vorige Platte mit mehreren Aenderungen. Statt der links unten stehenden Inschrift Johannes .... Mathematicus liest man Fac fixum Volatili .... Magisterium. Unterschrift in 4 Zeilen: Effigi. Johan. Banfi-Huniades .... Philo-Mathematici. Links unter dem Rahmen: Gowy delin., rechts: W. Hollar fecit Londini. Auf no. 1358 ist in dem rechts auf halber Höhe ein kleines kegelförmiges Gefäss mit spitzem Aufsatze dargestellt; dieser Aufsatz oder Deckel ist auf der veränderten Platte halbrund.



1358



1358[a]

Dresden, Privatsammlung d. Königs Friedrich August II.

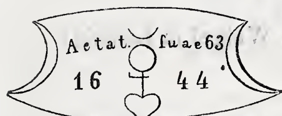
1358[b] Banfi-Huniades.

Dasselbe Bildniss verkleinert auf einer neuen Platte mit einigen Aenderungen. Es stimmt im allgemeinen mit 1358[a] überein; die 4 Inschriften des Rahmens sind dieselben, aber die Unterschrift auf 1358[b] hat nur 3 Zeilen. Der Name Gowy

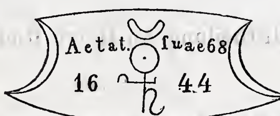
fehlt; links unter dem Rahmen: W. Hollar fecit. Die Inschrift Aetatis suae 68. 1644 steht im Felde über dem Kopfe. Br. 1 Z. 11 L., Höhe 3 Z. Grosser Durchm. 1 Z. 8 L., kleiner 1 Z. 3 L.

Dresden, Privatsammlung d. Königs Friedrich August II.

Banfi - Huniades.



1358.



1358ª.


1358ᵇ.

1587ª. Der alte Krauskopf mit vorstehender Unterlippe.

Unbärtiges Brustbild eines Mannes von mittleren Jahren ganz linkshin; starkes krauses Haar; kein Gewand; vorstehende Unterlippe, starke Halsmuskeln. Links oben Leonardo da Vinci inu. rechts oben W. Hollar fec. Br. 2 Z. 1 L., Höhe 2 Z. 9 L.

Dresden, Zwingersammlung.

1601ª. Drei Köpfe.

Drei Köpfe linkshin; der am meisten links stehende ist nur umrissen, die beiden andern sind schattirt; der Kopf in der Mitte gehört einem unbärtigen Kahlkopf von mittleren Jahren, dessen Ohr zwei Spitzen zu haben scheint; der rechts gehört einem Jünglinge mit vollem Lockenhaar. Unten in der Mitte: Leonardo da Vinci inu. W. Hollar f.

Breite der Platte 4 Z. 4 L., Höhe 2 Z. 4 L.

Ein Exemplar bei Hrn. Kunsthändler Holloway in London.

Diese Platte wurde später zerschnitten; die linke Hälfte bildet unsere No. 1602: Der Mann und das Kind. Abdrücke von der rechten Hälfte mit dem einzelnen Kopfe sind mir noch nicht vorgekommen; der Grösse nach könnte es No. 1676 sein.

Berlin im Oktober 1866.

G. Parthey.

Berichtigung

zu

Passavant's Peintre-Graveur Tome V.

(Briefliche Mittheilung an Herrn Rud. Weigel in Leipzig)

von

Mr. Louis Thies in Cambridge, Mass. (America).

— — Das Erste, was mir jedoch in diesem Bande, den ich so lange erwartet, in die Augen fiel, war, unter pag. 36 No. 69 B. 2 das zweite Blatt der Altflorentinischen Blätter aus der Otto'schen Sammlung: — angeführt, als im Brittischen Museum. Waagen giebt in seinen Treasures of Art und in dem Appendix einen ausführlichen Bericht über alle die Otto'schen Blätter, welche das Britt. Museum erworben hat. Dieses konnte natürlich nicht darunter sein, weil es eben auch einem öffentlichen Institute angehört. Das Versehen thut mir nun umsomehr leid, weil wir hier von der andern Seite des Wassers dergleichen nicht so leicht erwischen können. Es könnte Leuten, die dieses vortreffliche Werk hier brauchen, erscheinen, — entweder, — als wenn diese No. 2 nicht ein Unicum wäre — oder gar, als ob das diesseitige Exemplar nicht das Original — sondern dieses — natürlich in England wäre. Und im Brittischen Museum können sie auch nur in Verlegenheit gerathen, wenn es gefordert wird und sie es nicht vorzeigen können. Ich kaufte es auf der Auction für Mr. Gray; es ist das theuerste von Allen. Es ist jetzt und schon seit beinahe 10 Jahren — wie ich auch schon früher erwähnt, — in dem Kupferstich-Cabinet der Universität Cambridge U. S America.

Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna.

Monographisch zusammengestellt und discutirt von

G. Th. Fechner.

Nachdem ich früherhin in diesem Archiv [XII. 58.] die älteste Originalnachricht über das Holbein'sche Madonnenbild, welche im Fesch'schen Mscpt. enthalten ist, wörtlich mitgetheilt und discutirt habe*), dehne ich dies hiemit auf die späteren Quellen aus, damit man die Unterlagen zur Geschichte des Bildes möglichst vollständig zu bequemer Durchsicht und Vergleichung beisammen habe. Sie einmal wörtlich im Zusammenhange vorzulegen, kann in der That nicht überflüssig erscheinen, nachdem die an sich dunkle Geschichte des Bildes noch überdies durch Ungenauigkeiten in Benutzung der Originalquellen mehrfach entstellt worden ist, und Vermuthungen, die keine Begründung in denselben finden, aus einer secundären Quelle in die andere als thatsächliche Angaben übergegangen sind. Hievon ist selbst das, in Zukunft vorzugsweise zu consultirende, Woltmann'sche Werk, welches bezüglich unserer Kenntniss von Holbein eine neue Epoche nach dem Hegner'schen bezeichnet, wie die frühern historischen Darstellungen von Hegner, Fiorillo, Hübner und Schäfer nicht frei; was nöthig machen wird, die Mittheilung der Originalquellen mit einer Kritik der secundären zu verbinden. Man darf jedoch hierin keine anmassliche Ueberhebung des Verfassers über die genannten Kunstforscher suchen; es ist natürlich, dass in umfassenden Werken, wie die ihrigen es sind, welche sich über eine grosse Anzahl von Kunstwerken zu verbreiten haben, die Untersuchung jedes einzelnen nicht bis in solche Particularitäten getrieben werden kann, als in einer, aus besonderer Vorliebe unternommenen und durch Gestattung eines grösseren Raumes zur Ausbreitung begünstigten, Specialuntersuchung eines einzelnen solchen Werkes; ich gründe nur

*) Der Aufsatz darüber ist mit einem andern Aufsatze (über die Handzeichnung no. 65 des Baseler Museum) zusammen besonders abgedruckt unter dem Titel erschienen: „Zur Deutungsfrage und Geschichte der Holbein'schen Madonna, Lpz. Rud. Weigel 1866, worauf folgends unter der Bezeichnung z. D. mit verwiesen werden wird.

auf diese Stellung, die ich zu dem hier zu behandelnden Kunstwerke einnehme, die Berechtigung, ohne selbst Kunstforscher vom Fache zu sein, von solchen, die es sind, unbeschadet ihres grösseren und höheren Verdienstes, in Punkten ganz specieller Untersuchung mitunter abzuweichen.

Ausdrücklich sei bemerkt, dass es sich hier nicht sowohl um eine leicht lesbare vollständige Geschichte des Bildes, die sich zur Zeit nicht geben lässt, als nur um eine möglichst vollständige, leicht benutzbare und treue vergleichende Darbietung des Materials dazu handeln soll, theils um Andern eine immer neue Mühe in dieser Hinsicht zu ersparen, theils durch das, was sich geben lässt, die Lücken des Gegebenen um so fühlbarer zu machen und zu weiterer Forschung dadurch anzuregen. Doch soll den Schluss dieser Zusammenstellung ein Resumé bilden, woran sich die halten mögen, in deren Interesse es nicht liegt, der Weitschichtigkeit eines, wesentlich nur für das Studium bestimmten, Materials selbst zu folgen.

Mit Wiedergabe der eigentlichen Quellen für die Geschichte unsers Bildes werde ich eine Zusammenstellung der Verhandlungen verbinden, welche über die Entstehungszeit, den ersten Besitzstand und die ursprüngliche Aufstellungsweise, die Originalität und das Prioritätsverhältniss des Bildes in seinen zwei Exemplaren geführt sind; über was Alles keine directen historischen Quellen, sondern nur indirecte Anhaltspunkte in Betrachtung des Bildes selbst, seiner örtlichen und zeitlichen Verhältnisse, der Verhältnisse seines Urhebers und der zu den Bildern in Beziehung stehenden Porträts und Skizzen vorliegen; auch werde ich letztern, da sie zur Geschichte des Bildes in besonders nahem Bezuge stehen, einen eigenen Abschnitt widmen, endlich einen Abschnitt über die sehr schwankende Rechtschreibung der in dieser Geschichte vorkommenden Namen geben, wodurch die hier einzuhaltende Rechtschreibung motivirt wird.

In gewisser Weise könnte man zur Geschichte des Bildes auch die Geschichte seiner ästhetischen Auffassung und seiner Deutungen rechnen. Da dies inzwischen doch nur in entferntem Grade der Fall ist, und da sich durch ein Miteingehen darauf diese Arbeit zu einer Monographie des ganzen Bildes zu erweitern drohen würde, die ich erst künftig zu geben beabsichtige, so will ich dieser hier nicht damit vorgreifen, und erwähne nur noch als besondern Motivs zur vorliegenden Zusammenstellung, dass sich mir bei Abfassung der Hauptarbeit theils das Bedürfniss einer solchen Vorarbeit selbst so fühlbar gemacht hat, um ein gleiches Bedürfniss bei Andern, die sich mit eingehenderen Forschungen über das Bild beschäftigen wollen, vor-

aussetzen zu können, theils dass ich die Monographie des ganzen Bildes zum Vortheil einer leichtern Haltung derselben nicht mit dem ganzen Material belasten wollte, welches der Geschichte des Bildes unterzulegen ist und doch in einer Monographie desselben gesucht werden könnte, wonach die folgende Arbeit als eine Ergänzung derselben gelten kann.

Wir haben zwar schon eine frühere, das Historische mit einschliessende, monographisch gehaltene Arbeit über unser Bild, nämlich von Schäfer in seiner Abhandlung über das Bild zu Anfange des dritten Theiles seines grossen Werkes über die Dresdener Gemäldegallerie. Diese Arbeit ist unbillig geschmäht worden; meinerseits gestehe ich, dass ich den Hinweisen dieser fleissigen Sammlung alles dessen, was seiner Zeit über das Bild vorlag, viel zu danken habe, sie für sehr verdienstlich halte, und bei Allem, was sich daran mäkeln lässt, durch keine neuere Darstellung als vorsichtig zu gebrauchenden Anhalt für das Studium ersetzt finde. Doch wird man andererseits finden, dass sich seitdem so viel Anlass zur Erweiterung und selbst zu zahlreichen kleinen Berichtigungen derselben dargeboten hat, um diese Arbeit nach der seinigen nicht für entbehrlich zu halten.

Zu bedauern ist nun freilich, dass mit Beseitigung aller Untriftigkeiten und Zusammennahme aller Unterlagen im Ganzen so wenig für die positive Aufklärung der Geschichte unseres Bildes zu gewinnen ist; sie bleibt nach Allem ein anfangsloses, lückenhaftes, mit Unsicherheiten durchsetztes Wesen. Doch darf dies nicht hindern, wenigstens das Mögliche zur Aufhellung und Vervollständigung derselben zu leisten. Sollte man aber überhaupt hier zu viel Raum und Aufmerksamkeit für die Geschichte dieses einen Bildes in Anspruch genommen finden, so möge man sich erinnern, dass es sich hiebei um eins der wichtigsten Denkmale deutscher Kunst, hiemit wichtigsten Objecte deutscher Kunstgeschichte, handelt, ein Werk, was selten genannt wird, ohne es von deutscher Seite der Sixtina auf italienischer gegenüberzustellen, ja was von Woltmann im einen seiner Exemplare „als das Schönste“ erklärt wird, „was wir von deutscher Malerei überhaupt besitzen.“*) An Hauptpunkten der Geschichte aber gilt es, wie an Hauptpunkten einer Gegend, zu verweilen, um einen möglichst sichern Standpunkt zu gewinnen, indess man das Uebrige rascher durchlaufen kann.

Ungeachtet ich keinen Fleiss gespart habe, mündliche und schriftliche Erkundigungen zur Ergänzung dessen, was bisher

*) Hans Holbein I. 323.

historisch über das Bild vorlag, einzuziehen, finde ich doch bei schliesslicher Zusammenstellung der Notizen darüber, dass einige ihres Orts anzuzeigende Kleinigkeiten in dieser Hinsicht versäumt worden sind, wegen deren ich es inzwischen nicht räthlich halte, die Veröffentlichung dieser Arbeit ins Unbestimmte zu verschieben, deren zum Theil nur mit Umständlichkeit zu bewirkende Nachholung aber einem spätern kleinen Nachtrag zu dieser Arbeit Raum geben könnte; auch werde ich Alles mit Dank dazu annehmen und verwerthen, was etwa als Berichtigung dieser Arbeit oder Zusatz dazu mir von anderer Seite dargeboten werden sollte.

Da zwei Original-Exemplare unseres Bildes, das eine als Dresdener, das andere als Darmstädter Exemplar bekannt, vorliegen, so gälte es, theils ihren ursprünglichen Bezug historisch festzustellen, theils ihre Geschichte besonders zu verfolgen, und die Nachrichten darüber demgemäss zu sondern. Inzwischen kann dies mit Sicherheit nur bis zu gewissen Gränzen geschehen. Sicher sind auf das Darmstädter Exemplar zu beziehen nur die Data seines letzten Ankaufes Seitens des Vaters der jetzigen Besitzerin (um 1822) und seines jetzigen Besitzstandes; die rückliegende Geschichte desselben liegt ganz in Dunkelheit begraben. Hingegen lässt sich die Geschichte des Dresdener Exemplars mit Sicherheit bis zum Jahr 1690 zurückverfolgen, wo es von Amsterdam nach Venedig überging, um von da später nach Dresden zu gelangen. Die älteren, dem Ursprunge des Bildes näheren Nachrichten, namentlich von Fesch und Sandrart, aber sind zwar bisher auch ohne Weiteres auf das Dresdener Exemplar bezogen worden, und man kann es in der That für überwiegend wahrscheinlich halten, dass dies in der Hauptsache richtig ist, was Grund sein wird, sie im Zusammenhange mit den für dieses Exemplar geltenden Angaben anzuführen; nur sicher ist es nicht, da eine in den bisherigen historischen Darstellungen freilich nicht sichtbare Lücke von ungefähr einem halben Jahrhundert zwischen jenen älteren und diesen neueren Nachrichten besteht, welche einigen Zweifel übrig lässt, ob sie sich in Bezug auf dasselbe Bild verknüpfen. Auch haben sich vielleicht nach schon früher [Arch. XII. 65 z. D. 38] gemachter Bemerkung in der frühesten Geschichte die Angaben bezüglich beider einigermassen vermischt.

Als primäre oder Originalquellen über unser Bild, d. h. in welchen sich Angaben finden, die nicht aus früheren geschöpft noch durch Ungenauigkeit hineingekommen sind, kommen bezüglich des Darmstädters Exemplars ausser der ersten Notiz durch Hirt (1830) nur die für die jetzige Besitzerin bestimmten brief-

lichen Notizen von Waagen (1853), welche v. Zahn benutzt hat, mit des letztern eigenen Notizen in erheblichen Betracht; bezüglich des Dresdener die wahrscheinlich darauf zu beziehenden von Fesch (1628—1667), und Sandrart (1675), und die sicher darauf bezüglichen von Algarotti (um 1743). Doch finden sich hinsichtlich des letzteren Exemplars auch einzelne historische Originalnotizen bei Wright (1723), Walpole (1762), in dem sog. Abrégé (1782), bei Ochs (1796), Hübner (1856) und Schäfer (1860).

Von secundären Quellen machen das Abrégé (1782), Fiorillo (1817), Hegner (1823), Hübner (1856, 1862), Schäfer (1860) und Woltmann (1866) Anspruch, die ganze Geschichte des Bildes zu geben, fussen aber zum Theil selbst mehr auf einander, als auf directer Einsicht der Originaldata, wogegen Patin und Algarotti, Letzterer unter Zufügung eigener Angaben, durch wörtliche Wiedergabe von Originalangaben solche selbst vielfach vertreten haben.

Da in mehreren secundären Quellen auch Originalnotizen vorkommen, und sich Originalquellen und secundäre Quellen demgemäss nicht rein scheiden lassen, schiebe ich die letzten, so weit auf sie Rücksicht zu nehmen, zwischen die ersten nach ihrer Zeitfolge ein, mich behufs ihrer Unterscheidung in der Hauptsache auf die vorige Uebersicht beziehend. Die Originalangaben gebe ich überall wörtlich wieder, wie sie vorliegen, was mit den handschriftlichen Angaben von Fesch, von Algarotti und von Waagen hier zum erstenmale geschehen ist, nachdem jedoch schon eine frühere Benutzung derselben resp. durch Hegner, Hübner und v. Zahn stattgefunden. Von secundären Quellen gebe ich wörtlich — als Unterlage für die Kritik — nur die, welche vorzugsweise oft die Originalquellen vertreten haben, und theile von den übrigen, so weit sie noch in Betracht kommen, nur mit, woher sie geschöpft, was sie etwa zugefügt haben, und was in ihnen zu berichtigen ist. In so weit der Zusammenhang, in dem die Originalangaben auftreten, etwas zur Erläuterung derselben beitragen kann oder ein besonderes Interesse der Betrachtung des Bildes sich daran knüpft, habe ich geglaubt, etwas davon mit aufnehmen zu müssen, auch wenn es die Geschichte des Bildes nicht direct angeht, was man, denk' ich, billigen wird. Giebt man doch auch in Mineraliensammlungen das werthvolle Gestein gern mit etwas von seinem Muttergestein. Solchergestalt wird sich so zu sagen eine Geschichte der Geschichte des Bildes von selbst ergeben, als ein der Beachtung vielleicht nicht ganz unwerthes, weil an einem Hauptwerk genau durchgeführtes Beispiel, wie sich Geschichten von Kunst-

werken, namentlich die einiges Dunkel einschliessen, wohl überhaupt zu bilden pflegen.

Zu Pagina-Verweisungen in runden Klammern bei einem Autornamen gehört da, wo kein Schrifttitel besonders beigefügt ist, als Ergänzung der unter der Namensüberschrift des betreffenden Autors angeführte Titel, indess Pagina-Verweisungen in eckigen Klammern sich auf frühere eigene Angaben in diesem Archiv oder in dem Abdruck daraus beziehen. Auch sind von den Autoren selbst herrührende Einschaltungen in wörtliche Mittheilungen mit runden, von mir herrührende mit eckigen Klammern bezeichnet.

II. Auf das Darmstädter Exemplar bezügliche Nachrichten.

Das historische Urverhältniss des Darmstädter zum Dresdener Exemplar lässt sich nur indirect und vermuthungsweise nach einer Vergleichung beider Bilder selbst hinsichtlich ihrer Malweise und ihres Inhaltes und nach Notizen über den Maler und die Zeitverhältnisse beurtheilen, worüber die Verhandlungen unter den Abschnitten V. VI und VII mitgetheilt werden sollen. Hier haben wir es nur mit den sparsam vorliegenden directen historischen Angaben über das Bild von Hirt, Waagen und v. Zahn zu thun, welche nicht über den Besitzstand und Verkauf des Bildes Seitens des Pariser Kunsthändlers Delahaute nach Berlin um 1822 hinausgehen.

Die Angaben über dieses Exemplar den Angaben über das Dresdener voranzustellen, veranlasst mich ausser dem innern Grunde, dass das Darmstädter als das früher gemalte anzusehen, insbesondere der äussere, dass ich dem hier unter No. 4 in Zeichnung beizugebenden Doppelwappen, welches am Rahmen des Bildes angebracht ist, vorweg eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt wünschte, da es einen früheren Besitzstand des Bildes bedeuten, und dessen Kenntniss einen Anhalt zur weiteren Rückverfolgung der Geschichte des Bildes gewähren könnte. Wem eine aufklärende Notiz darüber zu Gebote steht, möge sie nicht vorenthalten. Dazu erwähne ich, um Andern eine Wiederholung zu ersparen, folgenden leider vergeblichen Schrittes, den ich in demselben Interesse gethan.

Durch den Pariser Agenten eines hiesigen Handlungshauses liess ich Erkundigung einziehen, ob die Kunsthandlung Delahaute in Paris noch existire und ob über ihren vorlängst geschehenen Erwerb des Bildes etwas von ihr zu erfahren sei; erhielt aber unter dem 11. Decbr. 1865 die Nachricht, dass „Herr Delahaute, wahrscheinlich die einzige Person, die mög-

licherweise einige Auskunft geben könne, schon seit 4 Wochen bettlägerig sei," und bei später wiederholter Anfrage die weitere Nachricht vom 6. April 1866 „dass er vor 6 bis 8 Wochen gestorben sei," sonst aber niemand da sei, von welchem sich Angaben über das Bild erlangen liessen.*)

Nirgends finde ich eine Notiz und habe selbst versäumt mich zu vergewissern, in welchem Jahr das Bild von Berlin nach Darmstadt übergegangen ist, worüber unstreitig Prof. Felsing in Darmstadt Auskunft geben kann. Doch schliesse ich aus folgenden Datis, dass die Uebersiedelung zwischen 1845 und 1853 geschah. Kugler in seinem Kunstblatte 1845 gedenkt desselben noch als Berliner Exemplar, wogegen sich in Kuglers kleinen Schriften von 1853 der Nachtrag findet: „Das oben besprochene, seither in Berlin befindliche, Exemplar des Holbein'schen Gemäldes befindet sich jetzt in Darmstadt" u. s. w.

Hienach zu den Angaben von Hirt, Waagen, v. Zahn und zu der Specialbetrachtung des Wappens.

1) Aloys Ludwig Hirt (1830).

Hirt's Angaben über das Darmstädter Bild, ohne an sich historisch wichtig zu sein, verdienen Anführung, weil durch sie das Darmstädter Bild zuerst dem Kunstpublikum bekannt wurde.

In seiner Schrift: „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag, Berlin 1830," erwähnt er in einer Anmerkung S. 16 bei Gelegenheit der Betrachtung des Dresdener Exemplars zugleich des Darmstädter, damals noch Berliner, mit folgenden Worten: „Das ganz ähnliche Bild ist vor wenigen Jahren aus Frankreich nach Berlin zum Verkauf gebracht worden, wo Se. königl. Hoh. der Prinz Wilhelm, der Bruder des Königs, es erstand. Beide Gemälde sind so vortrefflich, dass es schwer sein möchte, einem vor dem andern den Vorzug zu geben, und also eines für die Copie des andern zu halten. Nur an eine Replik von demselben Meister lässt sich denken; welches beider Gemälde aber die Replik sei, möchte auch für den Erfahrensten eine schwere Aufgabe sein. Das Einzige, was wir zu bemerken glauben, ist, dass das Gemälde zu Berlin freier und in einigen Köpfen, besonders der Weibergruppe, kräftiger behandelt sei, als das zu Dresden. Dies haben wir auch bei unsrer diesjährigen Beschauung wieder zu bemerken geglaubt. Indessen steht das Dresdener Gemälde auch

---

*) Sollte sich nicht vielleicht noch durch Erkundigungen bei der Spontinischen Familie eine nützliche Notiz erhalten lassen? F.

dadurch im Nachtheil, dass es trübe geworden ist und sehr einer Reinigung und eines neuen Firnisses bedürfte."*)

2) G. F. Waagen (1853).

Da ich von Herrn Dr. v. Zahn in Erfahrung gebracht hatte, dass die, von ihm früher in diesem Archiv mitgetheilten, historischen Angaben über unser Bild hauptsächlich aus einer Notiz des Herrn Galleriedirectors Waagen geschöpft seien, welche durch Prof. Felsing in Darmstadt für die jetzige Besitzerin, I. k. H. die Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein, vermittelt worden, wandte ich mich im Interesse einer wörtlichen Wiedergabe an Herrn Prof. Felsing mit der Bitte, durch seine Verwendung eine Abschrift dieser brieflich an ihn gerichteten, aber im Besitz I. k. H. befindlichen Notiz für mich zu erlangen, welcher Bitte freundlichst von ihm entsprochen worden ist (18. Septbr. 1866). Hiefür meinen öffentlichen Dank! Die Notiz (vom 6. Juli 1853) lautet wörtlich wie folgt:

„Die Nachricht bei Nagler über dieses Bild**) kann ich nur in sofern näher bestätigen, dass das Gemälde in Darmstadt, wahrscheinlich vom [im?] Jahr 1822, von Herrn Delahaute, einem der ersten und einsichtigsten französischen Kunsthändler unserer Zeit, und Schwager des Componisten Spontini, von Paris zum Verkaufe hieher [nach Berlin] geschickt, und von S. k. H. dem verewigten Prinzen Wilhelm von Preussen für 2500 Rthlr. angekauft und seiner Gemahlin zu einem ihrer Geburtstage verehrt worden ist. Da der Besitztitel vieler Bilder in den Händen französischer Kunsthändler, welche häufig die privatim geraubten Bilder von Offizieren für wenig Geld ankauften, nicht der beste war, so bin ich überzeugt, dass selbst, wenn Delahaute noch lebte, sich nichts Näheres über die Herkunft des Bildes würde haben vermitteln lassen.

Uebrigens habe ich mich ungemein gefreut das Urtheil, welches ich mir über das Verhältniss dieses Bildes zu dem in Dresden gebildet hatte, in allen Stücken von einem so trefflichen Künstler, wie Sie, getheilt zu sehen. Und ich habe das meinige vornehmlich darauf begründet, dass ich unmittelbar nach einer Rückkunft von Dresden das damals in dem Wohnzimmer der Frau Prinzessin befindliche Bild einer genauen Prüfung unterworfen habe.

---

*) Dieser Nachtheil ist durch die im J. 1840 erfolgte Restauration gehoben. F.

**) Hiermit kann wohl nur die kurze, blos auf Hirt fussende, Angabe in Nagler's Künstlerlex. T. VI. 1838. S. 244 gemeint sein. F.

Es ist in der Behandlung für Holbein noch charakteristischer in dem breiteren und markigeren Vortrage, und sicher das erste der beiden, was ursprünglich sich gewiss in einer Kirche zu Basel befunden hat."

Hienach folgen noch einige Notizen nach Fiorillo und Hegner zum Beweise, dass das Dresdener Exemplar sich hingegen im Besitze der Familie befunden habe.

3) Dr. Albert v. Zahn (1865).

Herrn Dr. v. Zahn verdanken wir durch seine sehr gründliche, an Ort und Stelle ausgeführte, Untersuchung des Darmstädter Exemplares und Vergleichung desselben mit dem Dresdener Exemplare nicht nur entscheidende Anhaltspunkte für die Beurtheilung des historischen Urverhältnisses beider Exemplare, worauf unter VII. wird einzugehen sein, sondern auch die erste Umrisszeichnung des Darmstädter Exemplares. Seine Abhandlung über das Bild in diesem Archive (XI. S. 42. 1865) ist auch unter dem Titel „Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna, Leipzig, Rudolph Weigel, 1865" besonders abgedruckt erschienen. Die historischen Notizen daraus glaube ich der leichteren Zusammenstelluug wegen hier reproduciren zu müssen. Sie lauten:

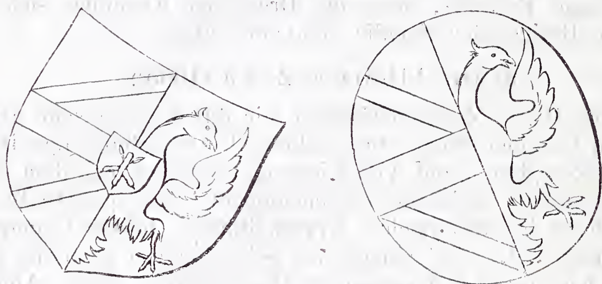
„Das Bild befindet sich gegenwärtig im Besitz I. k. H. der Frau Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein (geb. Prinzessin Elisabeth von Preussen) zu Darmstadt und ist im Palais S. k. H. des Prinzen Carl aufgestellt. Der Vater I. K. der Frau Prinzessin Carl, Prinz Wilhelm von Preussen, erkaufte es als Geburtstagsgeschenk für seine Gemahlin um das Jahr 1822 in Berlin von dem Pariser Kunsthändler Delahaute, einem Schwager Spontini's, für 2500 Thaler — oder, wie eine andere Notiz lautet, für 2800 Thaler von Spontini direct.*) Auf der Rückseite des Bildes befindet sich ein Zettel mit der von einer Hand aus dem Anfang dieses Jahrhunderts geschriebenen Notiz: „„No. 82. Holy Family Portraits. AD"" (verschlungen). Der aus dem vorigen Jahrhundert herrührende Goldrahmen trägt ein Allianzwappen, über dessen Bedeutung keine sichere Auskunft zu erlangen war."

In einer Anmerkung giebt Herr v. Zahn eine Beschreibung dieses Wappens und eine Bestimmung der Familie, der es zugehören soll, Seitens eines Heraldikers, welche sich jedoch später

*) Da sich Dr. v. Zahn gegenwärtig in Rom befindet, vermag ich nicht zu sagen, woher er diese Notiz, welche über Waagen's Angaben hinausgeht, geschöpft hat.

als unzulässig erwiesen hat. Hierüber Näheres bei der folgenden Specialbetrachtung des Wappens.

4) Ueber das Doppelwappen am Rahmen der Holbein'schen Madonna in Darmstadt.



Das Obige ist eine Zeichnung des Wappens, die ich Herrn v. Zahn verdanke. Sie ist nach einer an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnung copirt. Das Wappen selbst befindet sich, nur noch von einem leeren Schildchen und einer Schnörkelzierrath überlagert, am Gipfelpunkt des Halbkreises, welcher den Rahmen oben abschliesst, wie es scheint, als solidarischer Theil desselben, und seine Particularitäten sind auch selbst in der kleinsten der drei Photographien des Bildes von verschiedener Dimension, die ich der Güte des Herrn Prof. Felsing verdanke, mit Hülfe einer Lupe ganz gut zu erkennen. Sei es nun, dass das Geschlecht, welchem das Wappen zugehört, sich ausfindig machen liesse, oder dass ein gleiches Wappen am Rahmen irgend eines andern, aus einer bekannten Sammlung stammenden, Bildes aufgefunden würde, so liesse sich möglicherweise hierin ein Anknüpfungspunkt für einen weiteren Rückverfolg des Besitzthums, hiermit der Geschichte des Bildes finden, daher das Gewicht, was ich auf die Betrachtung dieses Wappens lege.

Die heraldische Beschreibung und Bestimmung des Wappens, welche Dr. v. Zahn in einer Anmerkung [Arch. XI. S. 43. Abdr. S. 3] nach einem Dictat des Heraldikers Prof. Dr. Kneschke giebt, lautet so; wobei in Rücksicht zu ziehen, dass nach heraldischem Gebrauche, entgegen der bei Bildern gewöhnlicheren Bezeichnung, rechts heisst, was der linken Hand des Beschauers gegenübersteht, links umgekehrt, indem der Standpunkt im Wappen selbst gedacht wird:

„Rechts herzförmiger Schild mit Mittelschild; im Mittelschild ein Lindenstock verhauen mit zwei Blättern oben und

drei Wurzeln unten; Schild der Länge nach getheilt, rechts*) durch einen Querbalken getheilt, über und unter demselben ein schrägrechter Balken, links ein an die Theilungslinie angeschlossener halber Adler; rechts**) ovaler Schild mit derselben Zeichnung ohne den Mittelschild. Farben sind nicht angedeutet. — Herrn Prof. Kneschke in Leipzig verdanke ich die Mittheilung, dass das Wappen im Mittelschild des rechten Schildes den edeln Herrn von Warberge, sesshaft im fürstl. Wolfenbüttel'schen Amte gleiches Namens, angehört, während über den eine Standeserhöhung andeutenden grössern Schild, den gleichmässig das Wappen der Frau zeigt, nichts Verlässliches zu erfahren war."

Nachmalige eigene Besprechungen, die ich mit Herrn Prof. Kneschke gepflogen, und Nachsuchen in den genealogischen Quellen, auf die ich von ihm hingewiesen worden, haben zu einigen Modificationen voriger Bestimmungen geführt. Zuvörderst erklärt Prof. Kneschke, das Verhältniss beider Wappen lasse nicht nur die schon berührte Erklärung zu, dass der Mann eine Frau aus gleichem Geschlechte geheirathet habe, und das ovale, heraldisch linke Wappen der Frau das ursprüngliche des Geschlechts sei, zu welchem aber das Mittelschild mit dem Lindenbaum durch eine Standeserhöhung des Mannes hinzugekommen, sondern es sei auch möglich, dass das Mittelschild durch eine Adoption des Mannes aus einem andern Geschlechte, dessen Besitzungen und Wappen er ererbt, in sein vorheriges, mit der Frau gemeinsames Wappen gekommen. Ferner hält Prof. Kneschke die Ansicht, dass es das Geschlecht der Warberge sei, welchem das Wappen des Mittelschildes angehöre, jetzt selbst nicht mehr aufrecht, nachdem sich in einer genealogischen Abhandlung von Lenz über dies Geschlecht, welche in den hannöverschen gelehrten Anzeigen 1751. No. 37. 38 enthalten ist, nicht nur nichts findet, was auf ein Verhältniss zu einem andern Geschlecht, wie oben, hinweist, sondern auch der letzte männliche Spross des Geschlechts 1654 gestorben ist, während der (nach der Photographie ganz mit Schnörkelwindungen bedeckte) Rahmen des Bildes nach obiger Schätzung Herrn v. Zahn's ins vorige Jahrhundert gehört, wenn auch (nach mündlichem Zugeständniss) allenfalls bis zu 200 Jahren hinaufreichen könnte. Nun ist allerdings in der Lenz'schen Abhandlung über das Geschlecht der Warberge gesagt: „Ihr Wappen

*) D. h. die rechte Längshälfte dieses Wappens. F.

**) Dies „rechts" steht aus Versehen für „links", worüber ich mich mit Dr. v. Zahn verständigt habe, indem es sich auf das zweite, heraldische linke Wappen bezieht. F.

soll ein schwarzer Lindenstock verhauen, mit 2 Blättern oben und 3 Wurzeln unten gewesen sein," was sich durch ein kleines Siegel in der Sammlung Herrn Prof. Kneschke's bestätigt, und zur Erscheinung des Mittelschildes in unserm Wappen ganz gut passen würde; indess kommt Aehnliches auch sonst vor, wie denn nach der Adelslehre der preussischen Monarchie von Ledebur (III. S. 4) auch das im J. 1572 baronisirte Geschlecht Taube, ein weitverzweigtes schwedisch-kurländisch-liefländisches, auch nach Ostpreussen übergegangenes Geschlecht „in Gold einen mit den Wurzeln ausgerissenen eichenen Stubben, aus dem auf jeder Seite ein grünes Blatt hervorsprosst" im Wappen hat.

Die anerkannteste heraldische Autorität in Deutschland ist jetzt der Prediger Rokitanski (ich glaube in der Mark). Durch gefällige Vermittlung des Herrn Prof. Kneschke habe ich mich auch an diesen mit Zusendung einer Zeichnung des Wappens gewandt, aber weder über das Hauptwappen, noch das Mittelschild eine Auskunft von ihm zu erlangen vermocht, was bei der Ausdehnung der Kenntnisse und Sammlungen desselben wie des Prof. Kneschke in der That sehr auffällig ist, und mit der Auffälligkeit des Umstandes merkwürdig zusammentrifft, dass ein so wichtiger Doppelgänger des Dresdener Bildes, wie das Darmstädter ist, so lange hat ganz unbekannt bleiben können.

III. Auf das Dresdener Exemplar mit Sicherheit oder überwiegender Wahrscheinlichkeit bezügliche Nachrichten.

1) Remigius Fesch (1628—1667).

Hierüber verweise ich auf die Mittheilung in diesem Archiv XII. S. 58 oder deren Abdruck in dem Schriftchen „Zur Deutungsfrage" u. s. w. S. 31.

2) Joachim von Sandrart (1675).

In der Nürnberger Ausgabe von 1675 der Academia Tedesca etc. oder Teutschen Academie etc. von Sandrart liest man (in der Lebensbeschreibung von Holbein) Th. II. S. 251:

„Mehr war zu Amsterdam in des Kunstreichen und liebhabenden Herrn Agenten der Cron Schweden, Herrn Michaël le Blon berühmtem Kunst-Cabinet, so wol von vortreflichem Gemählden, als Kupferstich und Handrissen von seiner [Holbeins] Hand gemahlt zu sehen, ein Gelehrter, hinder dem der Tod mit der Uhr stehet, worbei ein schön Gebäu; ferner etliche Conterfäte, auch eine Venus mit dem Cupido, überaus sauber gemahlt, und mehr anders. Darzu verehrte ich gedachtem Herrn Le Blon

Hans Holbeins eignes Conterfät in ein Rund sehr fürtreflich gemacht, zu dankbarer Erkentnus empfangener Wolthaten, als ich meinen Abschied daselbst von ihme genommen, und nacher Teutschland verreist. Dieser Herr hat lang vorher, auf inständiges Bitten, dem Buchhalter Johann Lössert, für 3000 Gulden verkauft, eine stehende Maria auf eine Tafel gemahlt, mit dem Kindlein auf dem Arm, unter der ein Teppich, worauf etliche vor ihr knien, die nach dem Leben contrafätet seyn, davon in unsern Sandrartischen Zeichen Buch die Originalhandriss die Herrlichkeit dieses edlen Bilds zu erkennen geben."

Sandrarts, obwohl nur kurze, Angaben sind doch wichtig, weil sie auf genauer Bekanntschaft mit einem Besitzer des Bildes beruhen, also einen ganz zuverlässigen und originalen Charakter tragen, weil sie an die früher mitgetheilten von Fesch durch diesen, in beiden gemeinsam genannten, Besitzer Le Blon, und eine gemeinsam genannte Verkaufssumme anknüpfen, und das Besitzthum des Bildes auf einen neuen Besitzer Lössert fortführen.

Zwar scheint die Verkaufssumme insofern nicht übereinzustimmen, als nach Fesch das Bild von Le Blon um 1000 Imperiales, was man geneigt sein kann, „Thaler" zu übersetzen, gekauft, und triplo majoris, also um 3000 Imperiales, verkauft wurde, wofür Sandrart 3000 Gulden hat, indess bemerkt Algarotti (welcher Fesch's Angaben aus Patin's Wiedergabe kannte), wie man unter Algarotti's handschriftlichen Angaben finden wird, dass nach Erkundigungen, die er bei einem deutschen Geschäftsmann eingezogen, der Fiorino di Giro di Germania die althergebrachte Benennung Fiorino imperiale gehabt, also unter den imperiales unstreitig Gulden letzterer Art zu verstehen. Ob damit Conventionsgulden gemeint sind (wie wohl wahrscheinlich), weiss ich nicht bestimmt zu sagen.

Von anderer Seite begegnet uns der wichtigere und wahrscheinlich mehr als nur scheinbare, schon bei früherer Besprechung der Quelle Fesch berührte Widerspruch zwischen beiden Quellen, dass Le Blon nach dem Fesch'schen Manuscripte das Bild an die nach Belgien geflüchtete französische Königin Maria von Medicis, nach Sandrart an Lössert verkauft hat, ein Widerspruch, den man, wie früher bemerkt, dadurch zu lösen gesucht, dass man Lössert nur als Vermittler des Kaufs für die Königin angesehen. Zuerst war es Algarotti, der diese Meinung ausgesprochen, womit er zugleich die Unwahrscheinlichkeit zu heben sucht, dass ein blosser Privatmann, ein Buchhalter, eine für die damalige Zeit so grosse Summe habe zahlen können. Im Abrégé, das sich hiebei nur auf Algarotti stützen kann, ist

diese Vermuthung zur Thatsache erhoben, und auf diese Autorität hin als Thatsache auch von Fiorillo und Hübner aufgefasst, von Woltmann wenigstens als wahrscheinlich angeführt. Aber so wahrscheinlich sie für den ersten Anblick scheinen mag, bleibt es doch eine Vermuthung, die schliesslich mehr gegen sich als für sich hat.

In der That, sollte es nicht in Holland in grossen Handelshäusern auch reiche Buchhalter gegeben haben? Hübner und nach ihm Woltmann bezeichnen sogar Lössert geradezu als solchen, ohne dass freilich historisch etwas darüber vorliegt. Dass Lössert das Bild auf „inständiges Bitten" erhielt, lässt jedenfalls ein eigenes Interesse desselben daran vermuthen. An sich aber bleibt es unwahrscheinlich, dass der Verkäufer des Bildes, Le Blon, nicht eben so gut gewusst haben sollte, dass Lössert das Bild für die Königin kaufte, als der dem Kauf ganz fern stehende Fesch, wenn es wirklich für sie gekauft wurde, oder dass er seinem Bekannten Sandrart vielmehr den Vermittler des Kaufs als den eigentlichen Käufer des Bildes genannt haben sollte, zumal er wissen musste, dass Sandrart während seines Aufenthaltes in Amsterdam (der nach unten folgenden Datis jedenfalls nach 1635 bis etwa 1645 fällt) eine festliche Einholung der Königin Marie in Amsterdam in einem grossen historischen Gemälde dargestellt*), also an der Käuferin gewiss ein grösseres Interesse hatte als an der des Agenten. Hiezu noch die schon früher bemerkte Schwierigkeit, der Königin während ihres Aufenthaltes in Belgien noch Bildereinkäufe zuzutrauen, wonach schon Schäfer (S. 796) bezweifelt hat, dass unser Bild jemals in den Besitz derselben gekommen. Folgendes einige Data dazu.

Dass die Königin noch bis in die letzten Zeiten ihres Aufenthaltes in Frankreich Kunstwerke zu kaufen geneigt und im Stande war, geht aus der, in diesem Archive XII. S. 31 [z. D. S. 37] anmerkungsweise beigebrachten Thatsache hervor, dass sie noch im J. 1630 15,000 Pfund für Statuen zahlen wollte. Anders aber verhält es sich nach 1631. Bekanntlich floh sie in diesem Jahre (18. Juli), in Folge der Conflicte mit ihrem Sohn Ludwig XIII. und dessen Minister Cardinal Richelieu, aus der Gefangenschaft, in der sie in Compiegne gehalten wurde, nach den Niederlanden, nahm ihren Aufenthalt in Brüssel, gerieth mehr und mehr in Noth, ging 1638 zu ihrem Schwiegersohn Karl I. nach England, ohne dass sich ihr Nothstand dadurch minderte, endlich von da nach Cöln, wo sie 1642 (6. Juli) im

*) Siehe Sandrart's Biographie S. 12 hinter seiner Akademie.

grössten Elende starb. Nun muss freilich bemerkt werden, dass die kümmerlichen Verhältnisse der Königin nicht sofort nach ihrer Flucht eintraten, wie ich aus Datis entnehme, die in dem dreibändigen Werke von Tiroux Arconville „Vie de Marie de Médicis“ 1774. T. III. p. 346 enthalten sind; aber zum Gemäldeankauf hatte sie doch während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden überhaupt schwerlich das Geld und noch weniger das durch ihre politischen Umtriebe absorbirte Interesse übrig. So lange die spanische Infantin Isabella lebte, scheint die Königin durch diese gut versorgt gewesen zu sein (Vie p. 351. 413), und der Herzog von Orleans, ihr Sohn, der mit ihr in Brüssel gegen Frankreich conspirirte, sehr beträchtliche Hülfsgelder von Spanien erhalten zu haben (p. 357. 368), die ihr mit zu Gute kommen konnten. In um so grössere Verlegenheit scheint sie nach dem (am 1. December 1633 erfolgten) Tode der Infantin gerathen zu sein. Bezeichnend ist insbesondere folgende Stelle (p. 408) aus dem Bericht über das Jahr 1633, welcher sich sogar auf eine Epoche noch vor Isabellens Tod zu beziehen scheint. „Soit que l'Espagne commencât à fournir alors moins d'argent à la Reine mère, soit que cette Princesse craignît de devenir à charge à cette Couronne, elle déclara qu'elle alloit renvoyer une grande partie de ses Domestiques, et chargea Jacquelot d'aller demander au Roi pour eux la permission de revenir à Paris.“

Man sieht hieraus zugleich, dass Marie bis ins Jahr 1633 zwar noch Geld genug von Spanien erhielt, um einen Hofstaat zu halten, später aber nicht mehr dazu sich im Stande fand. Wenn man nun ferner liest (p. 355), dass schon im J. 1631, also alsbald nach ihrer Flucht, ihre Güter und ihr Leibgedinge (douaire) in Frankreich confiscirt wurden, und dass sie (1632) ihre Juwelen bei den Staaten in Holland versetzte*), um Mittel zum Kriege gegen Frankreich zu erhalten, so kann man sich nicht denken, dass sie überhaupt je während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden Neigung oder Mittel gehabt und ihren politischen Zwecken abgespart habe, ein Bild für 3000 Gulden zu kaufen; am wenigsten aber konnte dies seit 1633 der Fall sein, wo sie doch nach Patin das Bild erst von Le Blon erkauft haben soll. Als sie 1638 nach England ging, wurde sogar, wie ich aus Zeidler's Universallexicon entnehme, der spanische Jahresgehalt derselben ganz eingezogen.

*) In Sainsbury's Papers ist sogar hiervon schon am 22. Sept. 1631 die Rede, und p. 178 wird im Sommer 1632 des pitiable state gedacht, in den die Königin Mutter verfallen.

Wenn Hübner die Angabe hat (der Woltmann im Wesentlichen folgt), dass Lössert „das Bild eigentlich für die Königin Marie von Medicis erworben, aber wahrscheinlich, da sie selbst in dieser Zeit starb, für sich behielt," so steht einerseits entgegen, dass sie erst 1642 starb, wie auch Hübner anmerkungsweise beifügt, aber sicher schon seit 1633 keine Bilder mehr kaufen konnte, um so weniger nach 1638, wo sie überdies in England war, andrerseits, dass nach weiter folgenden Datis der Verkauf des Bildes Seitens Le Blon an Lössert lange vor 1645 oder 1646, also wahrscheinlich auch schon erheblich vor 1642 stattgefunden.

Eine andere Vermuthung liesse sich an die, früher [Arch. XII. 63. z. D. 36] von mir aufgestellte, Vermuthung, dass Le Blon eigentlich das Bild für den Herzog von Buckingham kaufte, knüpfen. Dieser ward im J. 1628 ermordet, was mit der Zeit, wo Le Blon das Bild ankaufte, ungefähr zusammentrifft. Behielt nicht also Le Blon das Bild aus diesem Grunde für sich und verkaufte es nachher für eigene Rechnung? In der That setzt Fesch den Einkauf des Bildes um 163..., wobei eine Unsicherheit um einige Jahre wohl stattfinden kann.

Ich habe schon früher bemerkt, dass im Falle der Nichtvereinbarkeit der Angaben von Fesch und Sandrart über die Person, an welche Le Blon das Bild verkaufte, die Angabe Sandrarts vorzuziehen sei, weil dieser den Le Blon als seinen Landsmann, Verwandten, Lehrer, Reisegesellschafter und wegen längeren mit ihm gemeinsamen Aufenthaltes in Amsterdam genau kennen musste, und dass möglicherweise die Geschichte beider Exemplare sich in den Fesch'schen Angaben verwirrt habe, worauf ich nicht zurückkommen will. Es liesse sich sogar denken, dass der betriebsame Le Blon beide Exemplare gekauft, und das eine an die Königin, das andere an Lössert verkauft habe; aber es wäre unnütz bei solchen unwahrscheinlichen Möglichkeiten zu verweilen.

Zu den mancherlei Ungenauigkeiten des Abrégé gehört auch die Bezeichnung Lösserts als Banquier, worin ihm Fiorillo, E. Förster (Gesch. d. D. K. II. 235) und Nagler (Künstlerlex. VI. 244) folgen. Das Einzige aber, was wir von Lössert wissen, ist, was Sandrart oben berichtet hat, wonach er Buchhalter, nicht Banquier war. Freilich erfahren wir weiterhin durch Algarotti, auf welchem das Abrégé in der Hauptsache fusst, dass das Bild von einem Amsterdamer Banquier, der um 1690 Bankerott machte, an einen venezianischen Banquier Avogadro überging; aber nicht nur identificirt Algarotti selbst diesen Amsterdamer Banquier nicht mit Lössert, von dem er blos durch

Sandrart weiss, sondern es ist überhaupt nicht wohl möglich, ihn mit Lössert zu identificiren, weil Lössert von der Zeit an, wo das Bild an ihn überging, nicht wohl bis 1690 gelebt haben kann.

Letzteres zu constatiren, ist für die Geschichte des Bildes nicht unwichtig, um damit zugleich eine in den neueren Geschichtsdarstellungen untriftig verwischte Lücke in der Geschichte des Bildes zu constatiren, welche zwischen dem Besitzthume des Bildes Seitens Lössert und Seitens des nächsten Besitzers, von dem wir überhaupt wissen, d. i. jenes Amsterdamer Banquiers, besteht, da diese Lücke einige Unsicherheit übrig lässt, ob das von Le Blon gekaufte und wieder von ihm verkaufte Bild, von welchem Fesch und Sandrart sprechen, auch das Dresdener sei, von welchem Algarotti spricht. In der That bleibt dies nur deshalb wahrscheinlich, weil die Geschichte des Bildes bei Fesch und Sandrart bis zum Verkauf desselben durch einen Amsterdamer Kunsthändler (Le Blon) fortgeführt ist, und bei Algarotti mit der Herkunft des Bildes aus dem Bankerott eines Amsterdamer Banquiers wieder beginnt. Nun ist aber nicht einmal gewiss, dass Le Blon das Bild überhaupt nach Amsterdam gebracht hat, und nur nach unten folgenden Datis wahrscheinlich, dass er selbst zur Zeit des Kaufs und Wiederverkaufs des Bildes wirklich in Amsterdam heimisch war, wofür seine Bezeichnung als „pictor Amstelodamensis“ im Fesch'schen Manuscripte keineswegs hinreichende Bürgschaft giebt, da nach Le Blon's jahrelangem Aufenthalte in England und dem Umstand, dass er als Agent des Herzogs von Buckingham herumreiste, Holbein'sche Bilder zu kaufen, die Vermuthung an sich näher läge, er sei damals in England heimisch gewesen. Um so weniger steht von Lössert fest, dass er ein Amsterdamer war; ja sollte er, der Wahrscheinlichkeit entgegen, doch ein Agent der Königin Maria gewesen sein, so hätte man ihn eher in Brüssel, wo diese sich aufhielt, zu suchen. Hiezu nun die Zeitlücke. Also Grund genug, eine völlige Entscheidung über die Identität des Bildes in den Nachrichten vor und nach der Lücke zurückzuhalten.

Hübner zwar sucht (S. 17) die Lücke, um die sich's handelt, durch die Angabe zu ergänzen: „In den 1690er Jahren machte Lössert oder seine Erben bankerott und das Bild Holbeins kam für eine Schuldforderung von 2000 Zecchinen in die Hände des Banquier Avogadro, eines Holländers“ u. s. w., und ebenso lässt Woltmann (S. 324) das Bild „aus dem Bankerott des Hauses Lössert zu Amsterdam“ an den „holländischen Banquier Avogadro“ kommen. Aber dass Lössert selbst es gewesen sei, durch dessen Bankerott das Bild von Amsterdam an Avogadro nach Venedig kam, kann den gleich folgenden

Datis nach nicht wohl sein; dass es ein Erbe Lösserts war, könnte sein, nur liegt historisch gar nichts darüber vor.

Le Blon starb nach Sandrarts Angaben 1656; und da er das Bild vor seinem Tode an Lössert verkauft hat, müsste dieser bis zu seinem Bankerott im J. 1690 mindestens noch 34 Jahre gelebt haben. Dies wäre an sich möglich. Jetzt aber nehmen wir hinzu, dass Le Blon das Bild „lange“ d. h. doch eine Mehrzahl von Jahren, vor dem Abschiede, den Sandrart in Amsterdam von ihm nahm, an Lössert verkauft hat, so wird es nicht mehr wohl möglich scheinen; denn obschon Sandrart über die Zeit seines Abschiedes von Le Blon selbst nichts angiebt, so lässt sich doch aus folgenden Datis schliessen, dass dieser im Jahr 1645 oder 1646 stattfand; wonach das „lange vorher“ darauf deutet, dass Le Blon das Bild bald nachdem er es erkauft hatte, wieder verkaufte, wie von ihm als einem Bildermäkler ohnehin zu erwarten. Nach Fesch aber fand der Ankauf des Bildes durch Le Blon um 163 . . . herum statt. Die Data, die mir dazu zu Gebote stehen, sind diese:

Nach der Lebensbeschreibung Sandrarts, welche seinem Werke hinten angehängt ist, kehrte Sandrart 1635 aus Italien nach seiner Vaterstadt Frankfurt zurück, malte und verheirathete sich daselbst, kann also vielleicht einige Jahre dort geblieben sein; wandte sich aber nachmals wegen der Schrecknisse des 30jährigen Krieges „samt den Seinigen, zu mehrer Sicherheit, nach Amsterdam,“ und verliess es nach einem mehrjährigen Aufenthalt, während dessen er vielerlei malte, was in seiner Biographie verzeichnet ist, wieder, um die Erbschaft des Gutes Stockau bei Ingolstadt anzutreten, und hiebei fand unstreitig der Abschied von Le Blon in Amsterdam statt; denn dass er nicht etwa auf einen späteren gelegentlichen Besuch zu beziehen ist, von dem ohnehin nichts in der Lebensbeschreibung Sandrarts steht, möchte schon daraus hervorgehen, dass Sandrart bei seinem Abschiede dem Le- Blon ein Bild schenkte; gewiss aber würde Sandrart auf einem nur flüchtigen spätern Besuche nicht Bilder zum Verschenken mitgenommen haben; wogegen in Sandrarts Lebensbeschreibung S. 13 bei Gelegenheit seines Abschiedes von Amsterdam gesagt ist: „Er hat aber daselbst alle seine Kunstwerke auf inständiges bitten und anhalten der Kunst Liebhaber in Amsterdam gegen hochwichtigen baaren Wehrt, hinterlassen.“ Unter den andern verkauften Bildern konnte er aber auch seinem Freund und Vetter wohl eins geschenkt haben.

Nun ist freilich nirgends, sei es in Sandrarts Werk, sei es in seiner Lebensbeschreibung, das Datum seines Anzugs in Amsterdam und Abzugs von Amsterdam direct angegeben. Doch

finden sich im Laufe seines Werks folgende Data: (II. S. 312) „Peter von Laer kam Anno 1639 zu uns nach Amsterdam;“ und (S. 301) „als ich ihn [Segers] Anno 1645 zu Amsterdam besucht.“ Mithin muss Sandrart 1639 und 1645 noch in Amsterdam gewesen sein. Im Laufe der Lebensgeschichte aber kommt nach schon vorgängigem Berichte von Sandrarts längerem Aufenthalte in Amsterdam vor, dass ihn im Jahre 1646 Erzherzog von Oesterreich Leopold Wilhelm in Stockau besuchte, und dass, nachdem er das durch den Krieg herabgekommene Gut wieder in die Höhe gebracht, im Jahre 1647 ein neues Kriegsunwetter darüber kam.*) Hienach kann der Abschied Sandrarts von Amsterdam in der That nur auf 1645 oder 1646 fallen.

Da zur Geschichte des Bildes auch einige Kenntniss seiner Besitzer gehört, mag folgenden Notizen über Le Blon um so lieber ein Platz hier gegönnt sein, als die Data seines Lebens zu den Geschichtsdatis unseres Bildes selbst mit beitragen müssen, als er seiner Zeit ein im Kunstverkehr zu bedeutender Geltung gekommener Mann war, und als einiger Anlass zur Kritik früherer Angaben, die sich aus gleichen Gründen auf Le Blon beziehen, vorliegt.

Die hauptsächlichste Quelle über ihn ist Sandrart's Akademie (1675. II. 358), woraus Folgendes zu entnehmen:

Er stammte aus Frankfurt a. M., wohin seine Aeltern aus Monts eingewandert waren, lernte in seiner Jugend das Goldschmiedhandwerk, war auch sehr geschickt in Gold, Silber und Kupfer zu stechen, kleine Historien, Zierrathen, Wappen zu bilden, erwarb sich als Kunstkenner, Kunstliebhaber und Mann von Bildung grossen Ruf, wurde von der Krone Schweden zu hohem Staatsdienste berufen**) und als königlicher Agent zum Könige Karl Stuart nach England gesandt, „wo er viel Jahr lang geblieben, nachmals auch in Holland zu Amsterdam,“ wo er im J. 1656 starb.

Ausserdem wird im Leben Sandrarts (S. 8. 9) einer Reise

*) Wie es mit obigen unter sich wohl zusammenhängenden Datis stimmt, dass Sandrart Th II. S. 309 seiner Akademie sagt: „als erstgedachte herzogliche Durchlaucht [Erzherzog Leopold Wilhelm] Anno 1637 mir die Gnad' gethan, dass sie mich auf meinem Schloss Stockau heimgesuchet,“ weiss ich nicht anzugeben. Es muss hier ein Druckfehler in der Jahreszahl vorliegen, oder der Erzherzog unsern Sandrart schon vor dessen Aufenthalt in Amsterdnm auf Schloss Stockau besucht haben; was Sandrart vielleicht als sein künftiges Erbgut damals schon „sein“ nennt und zeitweilig von Frankfurt aus zum Aufenthaltsorte nehmen mochte.

**) E. Förster (Gesch. II. 235) nennt ihn irrthümlich geradezu „einen Schweden.“

gedacht, die dieser gemeinschaftlich mit ihm, seinem Vetter, nach Italien gemacht, und in der T. Akad. (II. 292) erwähnt, dass der Herzog von Buckingham den Ankauf der (zu Antwerpen befindlichen) Rubens'schen Kunstsammlung durch den „kunstreichen Michael le Blon von Amsterdam als den wahren Maecenas aller Tugend“ habe abschliessen lassen. Da nun nach Sainsbury's Papers über Rubens (p. 65. 70. 103) dieser Abschluss im J. 1625 geschah, wobei ebenfalls Le Blon's als Vermittlers mit der Bezeichnung „a great connaisseur of the fine arts“ gedacht wird, der noch 1627 mit der Absendung der Sammlung zu thun hatte, da ferner (Papers p. 296) in einem ungünstiger von Le Blon urtheilenden Briefe Gerbiers an Lord Arundel vom Februar 1632 oder 1633 dem Le Blon als einem Bilderhändler, mit dem er zu thun hatte, ein „Amsterdam like carriadge“ vorgeworfen wird, so darf man wohl schliessen, dass Le Blon in den hier bezeichneten Jahren wirklich in Amsterdam heimisch war, und vermöge der Bekanntschaft, die der Herzog von Buckingham hier mit ihm gemacht hatte, von hier aus, nicht von England aus, entsendet wurde, um, gemäss der Angabe von Fesch, Holbein'sche Bilder einzukaufen. Er dürfte also erst nachher nach England gegangen und von da später nach Amsterdam als seiner früheren Heimath zurückgekehrt sein, obwohl sich directe Angaben darüber nicht vorfinden.

Sandrart hält sehr grosse Stücke auf Le Blon, sagt (II. S. 358): „Die Natur selbst habe ihn zu allen Tugenden angetrieben,“ nennt ihn (S. 358) „seinen Mäcenas“, (S. 292) „den Mäcenas aller Tugend“, gibt sein Porträt u. s. w., womit allerdings etwas stark das Urtheil von Gerbier, dessen ich früher [Arch. XII. 63. z. D. 36] gedachte, contrastirt.

Schäfer (S. 796), welcher Le Blon's Lebensverhältnisse ohne Angabe der Quelle, hauptsächlich nach Sandrart, mittheilt, giebt doch einige Zahlendata, die sich bei Sandrart nicht finden. Hienach wäre „Le Blon 1590 geboren,“ ging „nach 1633“ nach London, uud „kehrte nach dem Falle des Königs Karls I., 1649, nach dem Continent zurück.“

Woher Schäfer das Geburtsjahr Le Blon's geschöpft hat, ist mir unbekannt. Ich finde aber dasselbe auch in „Müller, die Künstler aller Zeiten und Länder I. 1857“ ebenfalls ohne Quellenangabe wieder, und vielleicht hat es Schäfer daher entnommen. In verschiedenen biographischen Lexicis, die ich nachgeschlagen, fehlt es; sie geben nur Sandrarts Angaben wieder. Doch habe ich keinen speciellen Grund, zu bezweifeln, dass das Datum seine Unterlage habe. Hingegen dürfte Schäfer mit dem Datum des Abganges nach England „nach 1633“ vielleicht nur

auf dem Umstande fussen, dass nach der hergebrachten Angabe, die nur aus Patin's Index geschöpft sein kann, Le Blon unser Bild im Jahre 1633 kaufte. Leicht knüpft sich nämlich daran die Voraussetzung, dass er beim Kauf dieses continentalen Bildes selbst noch auf dem Continent einheimisch gewesen sein müsse. Aber die Unsicherheit dieses Datum ist schon früher [Arch. XII. 63. z. D. 36] beleuchtet. Und wenn schon jenes Datum aus oben angeführten Gründen wahrscheinlich richtig bleibt, ist es doch nicht als sicher constatirt zu geben. Dass Le Blon erst nach dem Tode Königs Karl I. nach dem Continente zurückkehrte, erscheint freilich an sich nicht unwahrscheinlich; ist aber doch, wie ich besorge, auch nur eine Vermuthung, und zwar eine solche, die sich nicht halten lässt. Nach dem, was oben angeführt worden, ist gewiss, dass Sandrart schon vor 1643 sich von Le Blon in Amsterdam verabschiedete; Karl I. aber ward erst 1649 hingerichtet. Also musste Le Blon schon vorher nach Amsterdam zurückgekehrt sein. Eine etwaige Vermuthung aber, dass Le Blon damals blos zeitweis von England aus in Amsterdam zum Besuch gewesen sei, wird dadurch entkräftet, dass nach der oben mitgetheilten Originalstelle aus Sandrart sich Le Blon zur Zeit jenes Abschiedes vielmehr als ein ständiger Bildersammler in Amsterdam darstellt.

Die Angabe Schäfer's mag vielleicht ihren Ursprung in einer Benutzung von Zeidler's Universallexicon haben, da mir dieses auch sonst von Schäfer benutzt scheint. In diesem Lexicon nämlich ist unter Le Blon angegeben: „nach dessen [des Königs] unglücklichem Fall und Enthauptung hat er [Le Blon] sich nach Amsterdam begeben, allwo er 1656 gestorben. Sandr. Acad. P. II. L. III. p. 358." Da nun Zeidler's übrige Angaben über Le Blon nur aus Sandrart geschöpft sind, und er, der sonst seine Quellen immer sorgfältig angiebt, nur Sandrart als Quelle nennt, welcher aber obige Angabe nicht hat, so wird es wohl nur eine, dann von Schäfer aufgenommene, Vermuthung sein, welche Zeidler als Thatsache anführt. Doch kann ich mich hierüber irren.

Es gilt, unsern Le Blon nicht mit einem andern, auch zu Frankfurt geborenen, Maler und Kupferstecher Le Blon oder Le Blond zu verwechseln, der in den Kunstlexicis aufgeführt wird, aber Jacob Christoph hiess, 1670 geboren war und 1741 starb.

3) Carl Patin (1676).

Vor der lateinischen Ausgabe von Erasmi Rot. Lob der Narrheit von 1676 (*Μωριας Εγκωμιον*, Stultitiae laus. Basileae 1676), welche durch in den Text eingedruckte Stiche nach

Holbeins Handzeichnungen illustrirt ist, findet sich ein (nicht paginirter aber numerirter) Index Operum Joh. Holbenii von Carl Patin, in welchem die früher [Arch. XII. 59. z. D. 31] mitgetheilten Nummern des Fesch'schen Manuscripts III. (21), IV. (22), V. (18), VI. (25) unter den hier dabei eingeschalteten deutschen Nummern wiedergegeben sind und namentlich No. V. und VI. wie folgt:

18. Imago Jac. Meieri Consulis Basiliensis, vulgò Bourgmaister, et Annae Scheckenburlin, ejus uxoris, unâ cum prima delineatione seu σκιαγραφία, quam Pictores Galli exquisse vocant, notâ hac insignita, H. H. 1516. In Museo Feschiano.

25. Tabula quadrata trium circiter ulnarum Basiliensium, imagines continens Jac. Meieri Cos. Basiliensis, a latere dextro una cum filiis. Ex opposito uxor Consulis cum filiabus. Omnes ad vivum depicti ad altare procumbunt. Primum illa centum aureis solaribus venit Basileae: pro qua postea le Blond pictor Amstelodamensis persoluit mille imperiales an. 1633 Basileae, quam deinde triplo majoris vendidit Reginae Mariae Mediceae, Christianiss. Ludovici XIV. aviae, tum in Belgio agenti."

Da das Fesch'sche Manuscript früher nicht gedruckt vorlag, so hat Patin diese Quelle vertreten müssen, und namentlich hat sich Algarotti auf Patin mit bezogen, ohne die Quelle zu kennen, woraus dieser geschöpft hat. Ausserdem ist Patin die ursprüngliche und eigentliche Quelle für den Namen der Frau Meier, als welcher sich sonst in keiner Quelle findet, die als Original anzusehen. Das Holbein'sche Porträt derselben von 1516 trägt nämlich keine Unterschrift, und die Unterschrift unter der Skizze ist neuern Datums. Ueber die Verkürzung, welche No. VI. des Fesch'schen Manuscripts in der Wiedergabe unter No. 25 erfahren hat, ist früher schon gesprochen.

4) Edward Wright (1723).

In der die Beschreibung einer Kunstreise enthaltenden Schrift: „Some Observations made in travelling through France, Italy, etc. in the years 1720, 1721, and 1722, by Edward Wright Esq. in two Volumes. London 1730" findet sich mit der Randbemerkung: „This was written in 1723" folgende Stelle:

„At the Palazzo Delfino is an admirable Piece of Holbein, 'tis call'd Sir Thomas More and his Family; but how truly I know net. The Face is somewhat fuller than those I have elsewhere seen of him by the same Author; and I think in other respects different from them. Besides, how the Children represented in this Picture suit with the Account of his Family, I cannot tell. In the principal part of this Picture stands the

Blessed Virgin, with the Bambino in his Arms, which is done in a wonderful easy natural Attitude; on one side is Sir Thomas himself (if it be he) kneeling; by him are his two sons; one of them kneels; the other, who is an Infant, is standing naked, supported by his Brother: On the other side is the Lady with her two daughters kneeling; and saying their Beads; the little naked Boy could hardly have been outdone (if I dare say such a word) by Raphael himself. The Ornaments of the young Ladies Heads, and other parts of her Dress, are finish'd as nearly as those in his smallest Pieces: The Sice of this is what (I think) they call Half Life, or rather less. It is painted upon Board. The Owner values it at 3000 Sequins, or 1500 Guineas. I have seen a fine Drawing of it imported lately*) into England, perform'd by Bischop in Soot-water; wherein the Likeness of the Countenances, as well as the Justness of the Attitudes, is very well preserv'd."

Dies ist die früheste Nachricht, welche das Dasein des Bildes in Venedig constatirt und besagt, dass die Familie darin für die des Thomas Morus gehalten wurde, wogegen jedoch der Verfasser schon Zweifel hegt. Auch erfahren wir, dass das Bild vom damaligen Besitzer schon erheblich höher veranschlagt wurde, als der Verkaufspreis desselben Seitens Le Blon betrug.

Wright's Angaben sind von Algarotti gekannt und benutzt.

5) Francesco Algarotti (1743).

Vom Grafen Francesco Algarotti, welcher im Jahre 1743 den Ankauf des Bildes für die Dresdener Gallerie in Venedig vermittelte, giebt es theils gedruckte Angaben über unser Bild in seinen Lettere sopra pittura 1764 (T. VI. seiner Opere), welche auch in französischer Uebersetzung vorhanden sind, theils bisher ungedruckte handschriftliche Angaben, worüber unten das Nähere.

Die gedruckten Briefe habe ich bisher noch nicht berücksichtigt gefunden, doch enthalten sie über die eigentlich historischen Verhältnisse des Bildes wesentlich nicht mehr, sondern nur weniger, als die schon von Hübner benutzten handschriftlichen Quellen.

Ueber Algarotti selbst Folgendes:

Der Graf Francesco Algarotti war am 11. Decbr. 1712 zu Venedig geboren, wurde von Friedrich d. Gr. zum Kammerherrn ernannt und zum Grafen erhoben, woraus sich das Datum eines seiner gedruckten Briefe von Potsdam aus erklärt. Ich verstehe

*) This was written in 1723.

nun aber nicht, wie Schäfer (S. 798) zu folgenden Angaben kommt. „Der uns bereits aus der Einleitung*) mehrfach bekannte Kunstagent des Dresdener Hofes in Venedig, welcher, nebenbei bemerkt, mit seinem Bruder Francesco, der königlich preussischer Kammerherr war, erst am 20. Decbr. 1740 in den preussischen Adelsstand erhoben worden, hat eigentlich das Verdienst," u. s. w. Gewiss ist, und geht ebenso aus den handschriftlichen wie gedruckten Quellen hervor, dass der Kunstagent des sächsischen Hofes, welcher den Ankauf unseres Bildes vermittelte, und nicht sein Bruder, Francesco hiess; wonach auch zweifelhaft sein dürfte, ob nicht unsers Algarotti Standeserhöhung von Schäfer unrichtig auf seinen Bruder mit übertragen wird, wenigstens scheint folgende Angabe der Biographie universelle über die Verwandtschaftsverhältnisse unsers Algarotti zu Schäfers Angabe nicht sonderlich zu stimmen: „Son père, riche negociant, avait deux autres fils et trois filles. L'un des deux fils mourût, encore enfant, l'autre Bonomo Algarotti, a vécu honorablement, chargé depuis la mort du père, de tous les soins de la famille, et a survécu à son frére, plus jeune que lui, dont il a été l'executeur testamentaire."

A. Gedrucktes in den Lettere sopra pittura.

Wenn schon sich die gedruckten Angaben Algarotti's zum Theil vielmehr auf die artistischen als historischen Verhältnisse des Bildes beziehen, dürfte man sie doch nicht ohne Interesse hier vollständig wiedergegeben finden, da sie bezeichnend für den Grad und die Art der Werthschätzung sind, welche unserm Bild zu jener Zeit zu Theil ward.

Aus einem Briefe: „Al Signor Giovanni Mariette a Parigi. Posdammo 13. Febbrajo 1751." (Lettere T. VI. p. 22) nach Besprechung anderer Bilder:

p. 22. Dalla casa Delfino un quadro in tavola dell' Olbenio il qual pittore dipingeva con la mano manca; singolarita, che di un certo Turpilio vien notata da Plinio. Di cotesto quadro si trovano le due seguenti descrizioni. (Es folgen Sandrarts und Patins Angaben.)

p. 23. Dalle quale due descrizioni si viene a raccogliere in gran parte la storia, e il vero e particolar soggetto del quadro medesimo, che falsamente credevasi rappresentasse la famiglia di Tommaso Moro. Nè si può mettere in dubbio che il quadro non sia quel desso di cui si parla nelle due riferite descrizioni; anchoracchi nell' una si dica essere di forma quadrata, quando in

*) Schäfer I. S. 53. 66.

fatto non lo è. A chi considera la semplice tavola esso non é di forma quadrata; che in alto termina in mezzo cerchio, il cui diametro è minore della larghezza del quadro. Ma chi lo considera posto nella cornice, sendo ella riquadrata coi vani tra il convesso del mezzo cerchio e gli angoli di essa cornice abbelliti di qualche opera d'intaglio; il quadro tutto insieme viene ad essere di forma quadra, ed e alto tre braccia circa di Basilea, e largo poco meno. Il che appunto si conforma con le misure della medesima descrizione. Che si ha egli poi a dire dell' alto prezzo dei cento ducati d'oro, che fu da prima venduta in Basilea questo quadro? quando que a vilissimi prezzi solevano essere i quadri a quei tempi. Il Correggio toccò solamente otto doppie per la famosa sua Notte, que, come fu detto, si vorrebbe vedere ogni giorno. Paolo Veronese in una Venezia non ebbe que novanta ducati d'oro per il grandissimo quadro delle nozze di Cana, restando a suo carico la spesa dell' oltramare siccome io ho ricavato dai quaderni della Celleraria del Monastero di S. Giorgio Maggiore dove e detto quadro. Crebbe l'Olbenio sempre di prezzo passando nelle mani del Blon, e poi in quelle del Losser che dovette, mi penso, comprarlo per la Regina Maria, e susseguentemente passato di Olanda in Venezia in mano dell' Avogadri famoso Cambista fu stimato dai pittori almeno un mille doppie. Finalmente venuto per testamento di detto Avogadri in Casa Delfino era valutato tre mila zecchini, come ne assicura un viaggiatore Inglese, di cui non le sarà forse discaro legger qui apresso le sue parole.

(Es folgen Wrights Angaben italienisch.)

Chiunque ha veduto il quadro troverà lo scrittore Inglese non essere altrimenti trascorso paragonando l'Olbenio in alcune parti con Raffaello; siccome hanno fatti altri scrittore. E il suo Du-Fresnoy, che è in certo modo l'Orazio della pittura, non ha egli detto ne' suoi Giudizi? „Pour Holbeins, il a porté l'exécution plus avant que Raphael; et j'ai vu un portrait de lui, qui en metroit à bas un autre de Titien.“ Ben avea ragione Arrigo Ottavo di onorare l'Olbenio, non meno que si facesse Leone X. il medesimo Raffaello, e Francesco Primo il gran Lionardo da Vinci; de' quali maestri pare che l'Olbenio abbia saputo riunire i pregj. E' i nostri pittori erano tutti presi di ammirazione in considerando questa sua opera. In effetto, lasciando stare la purità delle attitudini, la correzione del disegno, la bravura degli scorti, la verita del colorito, un certo che di celestiale che è nell' aria del volto della Madonna, la verità e varietà delle éspressioni; tanta è la finitezza del lavoro, que niuno ordinario verro è da tanto da discroprire nelle carnagioni

pure un tratto di pennello. All' incontro ne' capelli per esempio così fermo è il pennello, que appena il bulino vi potrebbe arrivare; e starei per dire, que in ciascun capello si discerne il suo proprio e particular chiaroscuro. É con tutta questa finitezza la impressione e l'effetto del quadro è quale si vede ne' pittori più risoluti e franchi. Quanto agli accessorj, come tapeti, panni, ornamenti, ed altre tali cose, sono condotte in modo che ne basterebbe una sola ad impreziosire qualsivoglia quadro. Nell' abito della Madonna, in una corona ch'ella ha in capo storiata di figurette, e in alcun' altra parte, si è l'Olbenio, come eran soliti fare i nostri antichi pittori innanzi al Ghirlandai, servito dell' oro; cosa ripresa dal detto Leon Batista Alberti, e che è contro l'arte: ma egli vi ha lavorato sopra col pennello, ed è venuto a velarlo in maniera, que l'oro non discorda punto, anzi pare che metta il tutto in maggiore armonia. La conservazione, e la freschezza in un quadro que ha sopra i due secoli sono mariavigliose. Che se la rarità aggiunge pur pregio alle pitture, questa sarà anche per ciò pregiatissima:

„Che per cosa mirabile s'addita"

il vedere del Olbenio una mezza figura, o una testa nelle più rinomate Gallerie. Nel pubblico palagio di Basilea, che è l'Atene Svizzera, sono custoditi con somma gelosia alcuni quadretti con picciole figure di questo maestro rappresentanti i misterj della Passione, pe' quali un Elettor di Baviera, secondochè riferisce il Sandrart, avea mandato persona con commissione che per oro non rimanesse di farne acquisto,

„Costi che vuole ch'è son bene spesi"

sono ammirabili veramente que' quadretti, che io già vidi con mio diletto grandissimo; ma pur debbono ceder la mano a questo nostro; di cui può dirsi ciò que di quel suo quadro diceva Plinio il giovine: „Talia denique omnia, ut possint artificum oculos tenere, delectare imperatorum." É ben si conveniva che il più bel quadro Tedesco fosse nella prima Galleria di Germania. Che s'ella mi domandasse a che prezzo io lo abbia acquistato, ed io le risponderò, che i già descritti quadri presi tutti insieme, non montarono i tre mila zecchini ch'era valutato questo solo."

Al signor Antonio Maria Zanetti il Giovine. Brisighella Volta Spada. 9. Giugnio 1761. p. 134.

„Ella si ricorderà del romore que si levò in Venezia, quando per un migliajo di zecchini fu comperato l'Olbenio, che è ora nella Galleria di Dresda. Non si erano uditi i dodici mila zecchini dati per il Raffaello di Piacenza. Tutti i pittori di Venezia furono a casa mia, a vedere un quadro così raro e così caro. Mi ricordo del povero Piazetta, que non si saziava di magnificarlo. Era come

ratto in estasi dinanzi ad esso: „questi xe visi, esclamò egli un tratto, nu depensemo delle maschiere.“ Tra i molti pittori, que concorsero a vederlo uno ne fu, il quale mi disse: il quadro è bello certamente, ma mille zecchini sono un bel prezzo altresì. Si dieno mille zechini anche a me, e se non faccio anch' io un quadro come questo, il mal anno che Dio mi dia. Maestro che mestiere è il vostro? gli dimandai io. Fare il pittore, egli rispose, se il Ciel mi ajuti. E se cosi è, che non fate voi questo quadro? E qui mi darà i mille zecchini? Fate voi il quadro da mille zecchini, e state sicuro, che due mila e ben ruspi, ve ne conterò io. Ma quel valente maestro è persuaso anche al dì d'oggi della ignoranza del secolo, della freddezza sua per le cose belle.“

B. Handschriftliches

ist theils in eigenhändigen Schriftstücken von Algarotti enthalten, welche sich im Archiv der königlichen Sammlungen zu Dresden unter Verwahrung des Ministeriums des königl. Hauses befinden, theils in Briefen Algarotti's an den Grafen Brühl. Die Einsicht und Benutzung der ersten Schriftstücke an Ort und Stelle hat mir durch Genehmigung des Ministeriums zu Gebote gestanden; die wörtliche Mittheilung der in den handschriftlichen Briefen enthaltenen Angaben verdanke ich dem Prof. Dr. Hübner. Diese Briefe finden sich nämlich nicht im Archiv; und da sich doch Prof. Hübner in seinem Verzeichniss der Dresdener Gallerie darauf bezieht, ersuchte ich ihn behufs wörtlicher Wiedergabe um diese Vervollständigung, für deren bereitwillige Gewährung ich ihm sehr verpflichtet bin. Sein Schreiben enthält nichts über den Ort, wo die Briefe aufbewahrt werden, und ich habe versäumt, ihn nachträglich darüber zu befragen. Ueberhaupt gebührt dem Prof. Hübner das Verdienst, die handschriftlichen Angaben Algarotti's entdeckt, zuerst mit ausdrücklicher Bezugnahme darauf benutzt und die Benutzung derselben durch Andere möglich gemacht zu haben.*) Unstreitig zwar hat schon das Abrégé aus mündlichen oder handschriftlichen Angaben Algarotti's geschöpft, aber sehr ungenau und ohne Angabe der Quelle.

---

*) Hierzu folgende Belegstelle aus dessen Schreiben: „ich musste vor jetzt 10 Jahren den schwierigen Auftrag eines neuen Katalogs in sehr kurzer Zeit erledigen, wobei ich unter Anderem das Archiv der Sammlungen in Betreff der für mich wichtigsten Papiere geradezu erst ordnen und diese letzteren in der That entdecken musste, während sie jetzt und seitdem jedem Späteren bequem zu Dienste stehen.“

a) Im Archiv der königlichen Sammlungen enthaltene eigenhändige Schriftstücke Algarotti's.

Diese führen, in so weit sie unser Bild mit betreffen, folgende Ueberschriften:

1) „Note des depenses faites pour S. M. le Roy de Pologne, Electeur de Saxe, etc." [Auf der Aussenseite des ersten Blattes steht mit anderer Handschrift in rother Dinte: „Auszug aus dem Tagebuch Algarotti's. Autograph von demselben. Potsdam. 7. Juli 1747.]

2) Relazione storica de' quadri acquitai del Co. Franc. Algarotti per sa Maestà il Ré di Polonia e Elettor di Saxonia."

3) Citazioni appartenenti al quadro dell' Olbenio [als Anhang zu No. 2].

No. 1. Der Auszug aus Algarotti's Tagebuch enthält in Betreff unseres Bildes nur die auch von Hübner mitgetheilte Kostenberechnung für den Ankauf des Bildes, zerstreut unter andern Posten für den Ankauf anderer Bilder, welche mit dem Holbein'schen zugleich eine Sendung nach Dresden ausmachten. Meine Abschrift enthält einige kleine Abweichungen von der Hübner'schen, welche ich folgends in den Anmerkungen notire. Da ich mich eben so gut, als Hübner, geirrt haben konnte, so habe ich die Richtigkeit der von mir mitzutheilenden abweichenden Angaben nachher noch durch Herrn Henschel, Registrator des Archivs, controliren lassen. Um mich aber meinerseits nicht mit einer, bei der schlechten Handschrift und der kurzen Zeit zur Abschrift überhaupt schwierigen Genauigkeit zu brüsten, bemerke ich, dass ich meinerseits unter dem 24. Janvier falsch L. 30, während Hübner richtig L. 50 hatte.

1743.	L.
4. Septembre payé à Mr. Dolfino pour le tableau de Holbein 1000 Sequins	22,000 *)
4°. donnés à Mr. Tiepolo qui a été l'entremetteur du Marché un présent en argenterie et chocolat**) comme il parait par le memoire du S. Lorenzo Giustinian de la même date pour la valeur des	1148
4. Septembre donné à l'homme d'affaires de la Dolfin 20 Sequins	440

*) Livres de Venise. — 1 florin = cinq. livres de Venise. Diese Angabe nach Hübner, der sich auf Algarotti's Tagebuch dabei bezieht, worin ich sie übersehen haben muss.

**) Hübner hat nach dem Worte chocolat: „et une canne avec une béquille d'ambre montée en or, valeur de 50 Sequins où . . . . 1148 L.

	L.
4 do. donnés aux domestiques de la Dolfin un sequin	22
20.*) Octobre payé au Sieur Gay pour le quadre du Tableau de Holbein 15 Sequins	330
15. Decembre **) payé à Giacomo Zandini pour avoir fait la caisse de rimesse pour le tableau de Holbein 5 sequins	110
le 15. Janvier payés à la Boutique de la Fama pour du velours vert pour la Caisse du Holbein . .	188
do. payé à la Boutique de S. Filippo Neri pour du galon pour la même caisse	66
do. payé à Marco Manzini pour la Façon du dedans de la dite caisse	50
le 24. Janvier payé au serrurier pour la feraille de la caisse du tableau de Holbein	50
le 10. Février payé au doreur Antonio Pompeo pour avoir doré le quadre du Holbein, les deux d'animaux,***) les quadres de deux Preti Genovizi et celui du Palma Giovine, les . . . etc. [im Ganzen ausser dem Holbein'schen Bilde 10 andere Bilder, deren letzte die undeutliche Handschrift nicht recht erkennen liess] . . .	982 †)
le 2. Mars ††) donné pour panne pour les tableaux du Holbein et Palma Vecchio	24
Payé le 3. mars au Sr. Plotzer [oder Platzer?] a compte de l'accord fait pour transporter les tableaux à Dresde 80 sequins	1760
NB. payés à l'Erle qui devoit conduire les dits tableaux 40 Sequins	880
Summe	28,050

Hienach würde das Bild mit gesammten Spesen 28,050 venezianische Livres gekostet haben. Indessen kommt in Rücksicht, dass die 982 L., unterm 10. Févr., und unstreitig auch die 1760 L. und 880 L., unterm 3. Mars, für noch 10 andere Bilder mit gelten, also nur etwa zu $^1/_{11}$ auf das Holbein'sche fallen, und dass die 24 L. unter dem 2. Mars nur zur Hälfte demselben zuzurechnen sind, wonach auf das Holbein'sche Bild

*) Hübner hat 28.

**) Hübner hat 15. Nov.

***) Hierunter sind zwei Thierstücke von Weeninx gemeint.

†) Hübner hat 980. Es ist versäumt worden, zu controliren, wer von uns beiden Recht hat.

††) Dierer Posten fehlt bei Hübner.

24,745 L. oder 1125 Zechinen, d. i., wenn man die Zechine in runder Summe 3 Thlr. rechnet, 3375 Thlr. kommen.

Hübner ohne Abrechnung der Kosten für die andern Bilder gibt die Gesammtsumme zu 28,024 L., welche nach ihm „etwas über 4000 Thlr. Conventionsgeld nach dem früheren Münzfusse“ betragen; wonach 1 Florin etwas mehr als $^2/_3$ Thlr. nach diesem Münzfusse betragen haben müsste. Hierüber gestehe ich keine Sachkenntniss zu haben.

No. 2. Die Relazione enthält betreffs unseres Bildes wesentlich nur dasselbe, was in dem ersten der oben mitgetheilten Briefe gesagt ist, ohne eine darüber hinausgehende historische Notiz. Da es theilweise in etwas anderen Wendungen gesagt ist, und die gedruckten Lettere leichter aus Bibliotheken zu Gebote stehen, als das Manuscript aus dem Archiv, würde ich vorgezogen haben, den Inhalt des Manuscripts statt des gedruckten Briefes abschriftlich wieder zu geben, wenn nicht die schlechte Handschrift mich wiederholt auf Worte hätte stossen lassen, die ich bei mangelnder Uebung italienische Handschriften zu lesen und beschränkter Zeit, sie zu studiren, nicht zu entziffern vermochte. In der Sache ist nichts dabei verloren.

No. 3. Die Citazioni geben in der Hauptsache nur die Angaben von Patins Index, von Sandrart und von Wright wörtlich wieder, die schon in dem Briefe enthalten waren; jedoch mit einigen Zusatzbemerkungen, die ich hier theils wörtlich, theils, wo mehrere undeutliche Worte unterliefen, nach ihrem doch im Ganzen deutlichen Sinn mittheile.

Zuvörderst wiederholt er den im gedruckten Briefe angeführten möglichen Grund, weshalb dem Bilde in Patins Index eine forma quadrata beigelegt worden, die es doch nicht habe; und fügt dann hinzu: „Un altra ragione della differenza che trovasi nella figura del quadro potrebbe essere che essendosi altre volte presa la misura sola dell' altezza e della larghezza del quadro siasi poi creduto essere esso di forma quadrata essendosi trovata una sola misura.“ Um so mehr sei er geneigt, dies zu glauben, als sich fände, dass die Maasse nicht genau, sondern nur ungefähr zutreffend genommen seien. Auch sei ein Irrthum in der Erinnerung an die genaue Form eines Bildes gar leicht; da jeder die Erfahrung machen könne, dass er sich leichter an irgend eine Figur eines Bildes, wäre sie auch nicht die Hauptfigur, erinnern könne, als die genaue Form des Rahmens und der Leinewand, so wie man sich in der Geschichte leichter die Begebenheiten und Thaten als die Epochen derselben und die Data der Chronologie merke.

Er fährt dann in Vergleichung der Angaben Patins und

Sandrarts fort: „Maravigliosa cosa si è come si ragguaglino appuntino le summe notate nelle due descrizione. Il fiorino di giro di Germania è altrimenti detto e questa si è un' antichissima denominazione fiorino imperiale secondo che sono stato informato da Menanti [?] pratticio del commercio di Germania, onde i tre mila fiorini del Sandrart e i tre mila Imperiali dell' Indice vengono ad essere la stessa cosa.“

Weiter bemerkt er, die Beschreibung des Index hebe eine Schwierigkeit, die man in der Beschreibung von Sandrart finden könne. Es erscheine nicht wahrscheinlich, dass ein Privatmann, ein Buchhalter, für ein Gemälde eine so grosse Summe gezahlt habe, als 3000 Gulden zu jener Zeit gewesen. Nach der Beschreibung des Index aber sei dieser Buchhalter Agent der Königin Maria gewesen, welche die Malerei ausnehmend geliebt; für diese habe er das Bild gekauft. Und dies müsse eher geschehen sein, als sie in die äusserste Armuth gerathen, in der sie im Jahre 1642 zu Cöln verstorben.

Uebrigens könne man keine beider Beschreibungen als eine Copie der andern ansehen, weil jede bei sonstiger Uebereinstimmung mit der andern, doch gewisse Einzelnheiten enthielte, die sich in der andern nicht finden; wie z. B. die des Index, dass die männlichen Figuren sich rechts, die weiblichen links vom Altar befinden, die von Sandrart, dass sich unter der Madonna ein Teppich findet, auf dem etliche vor ihr knieen.

b) Handschriftliche Briefe von Algarotti an den Grafen Brühl, von Prof. Hübner mir mitgetheilt.

No. 1. Datirt Venise. 6. 7bre. 1743.

Nachdem Algarotti Sandrarts Angaben über das Bild (lateinisch wie in den Citazioni) angeführt, fährt er fort:

„Le bois sur lequel est le tableau, l'attitude de la Vierge, les portraits qui sont autour d'elle, et le tapis qui couvre les planches sont des preuves indubitables de l'identité du Tableau, qui méritoit bien le grand prix, qu'il fût vendu du tems de Sandrart, par un homme tel que Mr. le Blon, parceque $^3/_m$ florins dans ce tems là étoient autant, pour le moins, que six où huit mille à présent. Des mains de Mr. Lössert ce tableau est passé (Je n'ai pas pû jusqu' à présent découvrir les moyens) à celui de Mr. Avogadro, qui étoit autrefois un fameux Banquier de Venise. Il est à présumer que cet Avogadro l'aura eu en payement de quelqu'un de ses Correspondants des Pays-bas. Le Chev. Zuane Dolfin da S. Pantaleon [?] Père de Mr. Zuàne d'àprésent l'eut en héritage de cet Avogadro, qui le lui avoit legué après sa mort, et dont il n'avoit jamais voulu se priver

pendant sa vie. Mrs. Dolfino ont été tentés à differentes reprises de vendre ce tableau et on leur a offert jusqu' à mille ducats d'or. On voulait aussi l'avoir pour le Duc Régent, et assurément si ce Prince n'étoit point mort, il l'auroit eu à force d'argent. Il m'est réussi, Monseigneur de l'avoir par l'entremise du Peintre Tiepolo pour mille séquins, soixante ducats d'or plus que les mille ducats qu'on avoit autrefois refusé pour ce Tableau; prix modique si l'on regarde la souveraine beauté du Tableau, ce qu'on a donné autrefois, et l'extrême rareté de l'auteur, qui ne le cede à pas un des premiers de la pittoresque Italie.“

No. 2. Venise. 27. Sept. 1743.

„Ayant fait, Monseigneur, toutes diligences possibles pour traçer en plein l'histoire du Holbein, J'ai trouvé verifié en effet ce que J'avais imaginé, et ce que J'ai eu l'honneur de mander à Votre Excellence dans ma dernière. *) Mr. Avogadro eut ce Tableau pour 2000 séquins environ en payement d'un Banquier d'Amsterdam qui fit Banqueroute en 1690 tems, ce qui se rapproche de 7 à 8 ans à celui, ou Sandrart écrivoit. Le Tableau fut estimé dans ce tems là par les principaux peintres de Venise mille pistoles, en ajoutant que bien loin d'être payé par ce prix là il n'étoit que donné. Je tiens ceçi d'un vieillard nommé Laurent Griffoni, qui étoit dans ce tems-là ministre du dit Avogadro. Depuis que J'ay le Tableau chez moi, c'est une Procession, qui continue encore aujourd'hui. La Conclusion de tous les discours c'est, que ce Tableau vaut une Collection entière, et que c'est le Chef d'oeuvre non pas seulement du Holbein mais de la peinture même. En effet, Monseigneur, toutes les qualités réquises pour former un excellent Tableau se trouvent réunies dans celui ci dans une degré éminent. A quoi il faut ajouter, que si tous les Princes du monde vouloient donner leurs Trésors pour avoir un Holbein historié, ils ne le trouveroient peut être pas.“

Folgen andere Notizen.

No. 3. Venise. 4. 8br. 1743.

„La procession des Peintres et des Dilettanti recommençe chez moi. Ils viennent maintenant voir le Palma Vecchio et le Schiavone et ce matin il en est déjà venu voir les Borgognoni et les Prete Genovesi. Ils sont bien payés de leur voyage et pour leur faire mieux les honneurs de la Peinture, Je les renvoye avec la vue du Holbein, que je leurs sers en dernier lieu en guise de Tokaï pour les faire partir avec la bonne bouche.“

*) No. 1.

Man sieht nun wohl aus der Gesammtheit des Vorstehenden, dass Algarotti über die ältere Geschichte des Bildes bis zu Lössert oder Maria von Medicis nur die Angaben von Patin, von Sandrart und von Wright zu Gebote gestanden haben. Mit eigenen Angaben greift er in die Geschichte des Bildes durch die briefliche Angabe an Brühl ein, dass das Bild an Zahlungsstatt von einem Amsterdamer Banquier, der im J. 1690 Bankerott machte, in die Hände eines venezianischen Banquiers Avogadro, und von diesem durch ein testamentarisches Legat desselben an das Haus Delfino gekommen sei.

In secundären Quellen, namentlich dem Abrégé, welches sich doch dabei nur auf Algarotti zu stützen hat, so wie von Hegner, Nagler, E. Förster, Hübner, Schäfer, Woltmann, die sich wieder mittelbar oder unmittelbar auf das Abrégé stützen, wird Avogadro selbst zu einem Holländer gemacht, indess ihn Algarotti ausdrücklich einen „bekannten venezianischen Banquier“ nennt; auch werden in jenen Quellen zum Theil noch andere Nebenbestimmungen dazu gegeben, die auf ungenauer oder unmotivirter Ergänzung Algarotti'scher Angaben beruhen.

Zunächst ist es nämlich das Abrégé, welches, allem Anschein nach überhaupt nur mit Algarotti im Rückhalt (s. Abrégé), Avogadro'n zu einem „Homme de condition Hollandais“ macht, der das Bild kaufte, nach Venedig ging, und es zur Vergeltung von Gefälligkeiten den Delfini's vermachte. Hegner kann mittelbar nur auf dem Abrégé fussen, wenn er Avogadro einen „vornehmen Holländer“ nennt, indem unter den von Hegner citirten Quellen seiner Geschichte des Bildes nur Fiorillo vorkommt, aus dem er diese Bezeichnung geschöpft haben kann; Fiorillo aber hält sich ganz an das Abrégé. Hübner, dem Woltmann folgt, fusst wieder (nach ausdrücklicher brieflicher Mittheilung) auf dem Abrégé und auf Hegner, wenn er Avogadro einen holländischen Banquier nennt, und Schäfer hat unstreitig mehrere dieser ihm vorgängigen secundären Quellen vor Augen, wenn er sagt: „nach ihrem [der Königin Maria von Medicis] Tode soll dasselbe ein reicher Holländer (nach Einigen der Amsterdamer Banquier Avogadro) an sich gekauft haben.“

Nun könnte freilich Avogadro Beides, sowohl ein holländischer als venezianischer Banquier gewesen sein, „vielleicht [nach brieflicher Bemerkung von Prof. Hübner] ein portugiesischer Jude aus Amsterdam, der sich später in Venedig etablirte;“ nur historisch liegt nichts darüber vor.

Von anderer Seite wäre nicht ganz unmöglich, dass der Verfasser des Abrégé, der wahrscheinlich Algarotti persönlich kannte (s. Abrégé), mündlich ergänzende Notizen in diesem Sinne

von ihm erhielt; nur werden alle solche Vermuthungen nicht als Thatsachen zu gelten haben, und letztere insbesondere dürfte nicht zu viel Wahrscheinlichkeit für sich haben, da Algarotti schon in seinen schriftlichen Notizen das Streben verräth, von den Präcedentien in der Geschichte des Bildes so viel als möglich mitzutheilen. Endlich könnte das Abrégé noch andere Quellen als Algarotti gehabt haben; aber seine ganze historische Darstellung nimmt sich wie ein nur sehr ungenaues Fussen auf Algarotti aus, und lässt sich nach den Umständen der Abfassung des Abrégé nicht wohl auf eine andere Quelle zurückführen.

Im Grunde ist es, wie so Manches in dieser Discussion der Geschichte des Bildes, eine Mücke, die wir hier gejagt haben; denn was kommt zuletzt auf die Landsmannschaft Avogadro's an. Aber wenn sich dieselbe Mücke immer wieder auf die Nase setzt, ist es doch gut, sie endlich todt zu schlagen.

Ueber das Haus der Delfini kann man in Zeidler's Universallexicon und der Biographie universelle Nachrichten unter dem Artikel Delfino finden; aus welchen ich jedoch nicht zu entnehmen vermag, was für ein Zuane (Giovanni) Delfino es gewesen, der das Bild ererbt, und welcher es verkauft habe, da entweder die Zeit oder der geistliche Stand (nach welchem der Besitzer keinen Sohn haben konnte) bei den in diesen Quellen angeführten Gliedern des Geschlechts mit jenen Vornamen nicht zusammentrifft. In Pierers Universallexicon jedoch (2. Ausg. Art. Delfino) findet sich ein Giovanni Delfino genannt, welches der sein könnte, auf den das Bild von Anogadro überging; indem es heisst: Giovanni Delfino, „Generalproveditore der Venetianer, führte das Commando in Dalmatien von 1694—99 glücklich, vermochte aber später, als Generalcapitän der venetianischen Flotte, nicht, die Türken an der Eroberung Morea's zu hindern.“ Dies stimmt mit der Zeit. Vielleicht ist es derselbe Delfino, welchen Schäfer (S. 797) meint, ungeachtet er ihn mit einem andern Vornamen aufführt, wenn er sagt: „der in der Geschichte Venedigs so berühmte Danielo Delfino, welcher 1698 bei Metelino in einer grossen Seeschlacht gegen die Türken als Generalcapitän der venetianischen Flotte Sieger war, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts als venetianischer Gesandter am kaiserlichen Hofe zu Wien, während seine Brüder und Vettern alle den geistlichen Stand erwählt hatten und ausserhalb Venedigs ansehnliche Kirchenwürden bekleideten. Wahrscheinlich ist es, dass dieser das Bild ererbte, da dessen ältester Sohn Giovanni Delfino, das Bild im Jahre 1743 an den vom König August III. zu Bildereinkäufen bevollmächtigten Grafen Algarotti käuflich überliess.“ Ich muss nur bemerken.

dass Algarotti den ersten Delfino, an den das Bild von Avogadro überging, so wie seinen Sohn, der es verkaufte, nicht Danielo, sondern Zuane nennt, welches mit Giovanni übereinkommt, bin aber nicht bewandert genug in der venezianischen Geschichte, um zu entscheiden, ob derselbe Delfino nicht beide Namen geführt haben könnte.

In Betreff des Herzogs von Orleans sagt Schäfer (S. 797): „Der Herzog von Orleans sahe das Bild bei dieser Gelegenheit [als es in Venedig feil stand] 1723 und hatte Lust es zu kaufen, doch mag es ihm zu kostbar im Preise gewesen sein.“ Nun finde ich aber weder bei Algarotti noch sonst wo ein Datum, dass der Herzog von Orleans das Bild 1723 sah, sondern nur bei Hübner (auf Grund Algarotti's und des Abrégé) die Erwähnung, „dass der im Jahr 1723 verstorbene Regent, Herzog von Orleans, einen Versuch machte, es zu kaufen,“ was wahrscheinlich zu Schäfer's flüchtiger Angabe geführt hat; auch ist aus Algarotti's Angabe nicht sowohl zu schliesen, dass das Bild dem Herzog zu theuer gewesen, als dass er, wenn er gelebt, es um jeden Preis an sich gebracht haben würde.

6) Horace Walpole (1762).

Walpole in seinen in erster Auflage 1762 erschienenen Anecdotes of painting sagt (hier nach T. I. p. 158 der Ausgabe von 1828):

„The fifth*) was in the palace of the Delfino family at Venice, where it was long on sale, the price first set 1500 l. When I saw it there in 1741, they had sunk it to 400 l., soon after which the present King of Poland bought it.“

„It was evidently designed for a small altar-piece to a chapel; in the middle on a throne sits the Virgin and child; on one side kneels an elderly gentleman with two sons, one of them a naked infant; opposite kneeling are his wife and daughters. The old man is notorly unlike all representations of Sir Thomas More, but it is certain that he never had but one son. — For the colouring it is beautiful beyond description, and the carnations have that enamelled bloom so peculiar to Holbein, who touched his works till not a touch remained discernible! A drawing of this picture by Bischop was brought over in 1723, from whence Vertue doubted both of the subject and the painter; but he never saw the original! By the de-

*) Unter den sechs Holbein'schen oder Holbein zugeschriebenen Gemälden, welche auf Th. Morus bezogen wurden.

scription of the family-picture of the consul Mejer,*) mentioned above, I have no doubt but this is the very picture — Mejer and More are names not so unlike but that in process of time they may have been confounded, and that of More retained, as much better known.“

7) Das Abrégé 1782. (Heineken?, Lehninger?)

Der volle Titel des sehr häufig kurz als Abrégé citirten Werks, aus dem die folgenden Angaben entnommen sind, lautet:

„Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde avec le détail de tous les tableaux de cette collection et des éclaircissements historiques sur les chefs-d'oeuvres de la Peinture. A Dresde. 1782, chez les frères Walther.“

Darin findet sich p. 249 folgende auf unser Bild bezügliche Stelle:

„Ce tableau peut passer pour un de ses chefs-d'oeuvre et être comparé à tout ce que Holbein a fait de plus accompli. Pendant qu'il étoit possedé par les Delfini à Venise et que le Duc d'Orleans, Regent, aussi grand connoisseur que grand amateur, avoit l'intention d'en faire l'acquisition, les personnages que nous y voyons devant la Ste. Vierge, passoient pour la famille de Thomas Morus. On en a été désabusé par l'estampe qu'a gravée Charlotte Catharine Patin, d'après le dessein original de Holbein, conservé à la Bibliothèque de Basle. On a découvert que la famille, qu'on voit ici à genoux devant la Ste. Vierge, est celle de Jacques Meyer Bourguemaître de Basle au commencement du XV. Siècle. Lui est d'un côté avec ses deux fils, dont un ne faisoit proprement que de naître; sa femme, Anne Scheckenbartin, est placée vis-à-vis avec sa mère et sa fille. Tous sont vêtus suivant la mode du tems et d'une façon convenable à leur rang. La Bibliothèque de Basle conserve dans un recueil singulier de desseins de Holbein, les portraits du Bourguemaître Meyer et de sa fille, qui sont, à n'en point douter, des études faites d'après nature et en pastel**) pour ce tableau. Ce sont les mêmes traits et la même position des têtes; seulement la fille, qui dans le tableau est richement coïffée est dans le dessein en cheveux flottans sur les épaules. Michel le Blond, qui prenait la qualité d'Agent de la cour de Suède, l'acheta à Basle de la dite famille en 1633, et le

---

*) Diese Beschreibung ist unter einem Verzeichniss anderer Holbein'schen Bilder p. 131 aus Patins Index entnommen.

**) Sie sind vielmehr in rother und schwarzer Kreide ausgeführt.

vendit ensuite à un Banquier, Jean Loesert, qui fit cette acquisition pour Marie de Medicis, Reine de France. Après la mort de cette reine, le tableau changea encore de main; un homme de condition Hollandois, en fit l'emplette, lequel allant à Venise et ne croyant pas mieux reconnoître les politesses qu' avoient eu pour lui Msrs. Delfini, le leur legua à sa mort."

Ich habe die Angaben des Abrégé vollständig mitgetheilt, weil es als Hauptquelle gegolten hat, indem Fiorillo ganz darauf fusst, Hegner (durch das Mittelglied Fiorillo), Hübner und Schäfer mit darauf fussen. Abgesehen von den Angaben, dass ein Kupferstich der Charlotte Patin den Irrthum wegen des Inhalts des Bildes hat entdecken lassen, und der Erwähnung der Studienzeichnungen zu dem Bilde, welche ich auf keine früheren Quellen zurückzuführen weiss, scheinen mir, wie schon mehrfach früher bemerkt, die Angaben des Abrégé nur eine ungenaue Wiedergabe Algarotti'scher Angaben zu sein, von welchen der Verfasser, unstreitig ein Dresdener und Zeitgenosse Algarotti's, mündlich oder schriftlich Kenntniss haben konnte, da sich die manuscriptlichen Schriftstücke Algarotti's darüber noch jetzt in Dresden finden; während man durchaus nicht wüsste, welche übrigens ganz verborgen gebliebene Quelle ihm sonst zu Gebote gestanden haben könnte. Ein selbständiger Werth scheint also der Quelle des Abrégé nicht beizulegen.

Um volle Sicherheit über dies Verhältniss der Quelle des Abrégé zur Quelle Algarotti zu haben, wäre es nun allerdings wünschenswerth, den Verfasser des Abrégé und sein etwaiges Verhältniss zu Algarotti mit Sicherheit zu kennen. In Meusels Lexicon deutscher Schriftsteller VIII. 1808 S. 113, Art. Lehninger, finde ich (durch Herrn R. Weigel darauf hingewiesen) J. A. Lehninger, Secretär der kurfürstlichen Staatskanzlei zu Dresden (geb. 1730, gest. 1786) als Verfasser des Abrégé genannt, eben so in R. Weigels Kunstkatalog von 1838, doch beidesfalls ohne Motivirung. Hingegen finden sich in Hübner's Verzeichniss 1. Aufl. S. XVII unter Abweis der Verfasserschaft v. Hagedorn's sehr gewichtige Gründe dafür angeführt, dass C. H. v. Heineken (geb. 1706, gest. 1791), Privatsecretär des Ministers v. Brühl, der Verfasser des Abrégé war, darunter, dass nach einer Angabe allerdings aus zweiter, aber sicher scheinender Hand, der Bruder des Verlegers des Abrégé Heineken als Verfasser bezeichnet habe. Und hiermit stimmt nun sehr gut, dass die Angaben Algarotti's, an welche sich das Abrégé hält, zum Theil nur in einer Correspondenz Algarotti's mit Brühl zu finden. Doch konnte auch wohl Lehninger als Secretär der kur-

fürstl. Staatskanzlei Kenntniss davon haben. Und ein näherer Vergleich der Weise, wie das Abrégé die Bilder der Gallerie und die Urheber derselben betrachtet, mit der Weise, wie dies von Heineken in s. Dict. des artistes geschieht, kann jedenfalls einigen Zweifel daran erwecken, dass Heineken der Autor des Abrégé sei. Von diesem Dictionnaire liegen 4 Bände (1778 bis 1790), bis Jean Ditmar reichend, gedruckt, die übrigen im Manuscript auf der Dresdener königl. Bibliothek vor. Da die Frage der Autorschaft des Abrégé an sich nicht ohne kunsthistorisches Interesse, aber doch hier nur von untergeordnetem Belange ist, habe ich blos einige Vergleiche nach den gedruckten Bänden angestellt, wobei sich manche Verschiedenheiten finden, die zwar nicht durchschlagend, doch bedenklich sind. So wird bezüglich Dieterich im Abrégé p. 284 gesagt, dass derselbe mit Vorliebe Poelenbourg studirt habe, im Dictionn. (IV. 673) aber, dass er anfangs die Manier von Watteau, dann die von Rembrand, Ostade und Poelenbourg nachgeahmt habe; — bezüglich Battoni im Abr. p. 30, dass Battoni sich auf alle Theile der Malerei wohl verstanden habe, im Dict. (II. 222), dass er die Geschichte und das Porträt mit grossem Erfolg gemalt habe; — im Abr. p. 250 ist derselbe Name le Blond geschrieben, welcher in dem Dict. III. p. 42 le Blon in der Hauptüberschrift geschrieben ist, nur mit der Bemerkung im Text, dass er auch le Blond geschrieben wird.

Eine eingehendere Untersuchung der Frage muss ich Andern überlassen.

8) Peter Ochs (1796).

Ochs in seiner Geschichte Basel's (1796. V. 395) sagt: „Holbein hat einen Bürgermeister Jacob Meier, mit seiner Frau und seinen Kindern und einem alten Weibsbilde, die vor Marien Statue niederknieen, in Lebensgrösse gemalt. Die allgemeine Meinung ist, dass es Meier zum Hirschen vorstelle, und dass dieses vortreffliche Gemälde nach 1532, während seines seitherigen [zweiten?] Aufenthalts in Basel von ihm verfertigt wurde. Allein die darin befindlichen Kennzeichen der katholischen Religion lassen vermuthen, dass diese Arbeit vor der Reformation bestanden, und ehender den Jacob Meier zum Hasen vorstellt, um so viel mehr, da im Fäsch'schen Cabinet die besonderen, mit jenem Gemälde ganz ähnlichen Porträts des Mannes und der Gattin, mit dem Wappen des Meiers zum Hasen, zwei Widdern nämlich, zu sehen sind.“

Im ersten (1786 erschienenen) Bande der Ochs'schen Geschichte wird unter dem Artikel Quellen S. XI ff. manches

Chronikalische und Archivarische als Quelle zur Geschichte Basels citirt, woraus die vorigen Angaben wohl geschöpft sind. Da nun Ochs bezüglich unseres Bildes nicht mehr daraus zu schöpfen vermocht hat, wird wohl ein weiteres Nachsuchen darin die Mühe auch nicht lohnen. In sofern haben seine spärlichen Angaben ein gewisses negatives Interesse. Mehr als über die Geschichte des Bildes erfährt man aus seinem Werke über die Geschichte des im Bilde mit abgebildeten Bürgermeister Meier, wozu die Citate schon früher [Archiv XII. S. 71. z. D. S. 44] gegeben wurden.

Wenn Schäfer (S. 795) sagt, dass die Angaben des Fesch'schen Manuscripts „in verschiedene kunsthistorische Werke so wie auch in Ochs's Geschichte Basels übergegangen seien," so ist dies untriftig. Nichts findet sich aus diesem Manuscripte in Ochs's Geschichte übergegangen, und wahrscheinlich hat Ochs das Manuscript gar nicht gekannt.

9) J. D. Fiorillo (1817).

Fiorillo bespricht das Bild und dessen Geschichte im zweiten Bande seiner „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" (1817) S. 389; wiederholt aber nur die Angaben des Abrégé.

10) Ulrich Hegner (1827).

Die Angaben von Hegner über unser Bild finden sich in dessen „Hans Holbein der Jüngere" 1827. S. 87. 239. Als Quellen, woraus er geschöpft hat, werden durch die Beschaffenheit seiner Angaben und die Citate dazu bezeichnet: das Fesch'sche Manuscript, Walpole, Ochs und Fiorillo. Die Ungenauigkeit seiner Benutzung der erstgenannten Quelle ist schon besprochen.

11) Prof. Dr. Julius Hübner (1856. 1862).

Hübner handelt von der Geschichte des Bildes in der Einleitung seines „Verzeichnisses der Dresdener Gemälde-Gallerie." 1. Aufl. 1856. S. 16. 2. Aufl. 1862. S. 18. 36. Es gebührt ihm bemerktermaassen das für die Geschichte unseres Bildes fundamentale Verdienst, die handschriftlichen Angaben Algarotti's darüber entdeckt, zuerst benutzt und die Benutzung derselben durch Andere möglich gemacht zu haben. Dazu gibt er originale Mittheilungen über die Absendung unseres Bildes mit den andern von Algarotti in Venedig angekauften Bildern,*) und über die

*) Vielleicht zwar stützen sich diese auch auf Angaben Algarotti's, die ich aber nicht aufgefunden habe.

neueste Aufstellungsweise des Bildes in Dresden;*) wonach die Geschichte des Bildes seinen Forschungen und Angaben bisher am meisten zu danken hat. Von secundären Quellen zieht er das Abrégé und Hegner an. Einiger Punkte, worin ich Anlass gefunden, von seiner Auffassung abzuweichen, ist früher [S. 206: 208. 209. 220. 225] gedacht. Folgendes seine Originalnotizen.

1) „Den 6. März 1744 gingen die Wagen mit den Bildern von Mestre ab, denen Algarotti seinen eigenen Diener Zuane Zorzi zur Begleitung bis Dresden mitgegeben, wo er selber sie bereits am 10. April desselben Jahres in Empfang nahm.“

2) „Nachdem die bereits mit der Uebersiedelung in die Räume des neuen Museums beabsichtigte isolirte Altaraufstellung der Madonna Sixtina, nach dem Plane des Hofbaumeisters Krüger erfolgt war, machte sich eine eben so würdige Aufstellung der Maria des Holbein um so nothwendiger, als man von jeher gewohnt ist, beide Bilder als die Spitze der Dresdener Gallerie zu betrachten.“

„Es lag zwar am nächsten, eine ganz ähnliche isolirte Aufstellung, nur mit veränderten Dimensionen, auch bei diesem Bilde eintreten zu lassen; allein schon der erste Versuch hiefür bewies die Schwierigkeit eines solchen Unternehmens und die Nothwendigkeit, bei den zarten Figurendimensionen des Bildes, hier vielmehr eine Gruppenaufstellung verwandter Gegenstände, mit der Maria des Holbein, als würdigem Mittelpunkt, zu versuchen.“

„Ein in diesem Sinne vom Verfasser des Kataloges eingereichter Entwurf, welcher von dem historisch begründeten Gedanken ausging, dass man sich Holbein's Bild, welches nie zum Altarbild bestimmt gewesen, vielmehr auf der Wand eines Baseler Patrizierhauses als Familienbild zu denken habe, fand die Allerhöchste Genehmigung und wurde unter Leitung des Verf. und Mitwirkung des Hofbaumeisters Krüger vom Hoftischler Turpe und Holzbildhauer Elmendorf nach Modellen von Hauptmann und Hultzsch in würdigster Weise ausgeführt. Die Aufstellung fand zu Ostern des Jahres 1860 statt, und es sind nun, ausser dem Mittelbild von Holbein, noch das vortreffliche Bildniss des Morrot von demselben Autor, ein ausgezeichnetes Bildniss derselben Schule und Richtung und die beiden Perlen der altniederländischen Schule, nämlich die Marie des Jan von Eyck und das Crucifix des Rogier van der Weyden auf einer und derselben Wand vereinigt.“

*) Letztere erst in der 2. Aufl. des Verzeichnisses S. 36.

12) Dr. Wilhelm Schäfer (1860).

Schäfer gibt die Geschichte des Bildes im dritten Theile seines dreibändigen Werkes „die königliche Gemälde-Gallerie in Dresden 1860. S. 783. 795 wesentlich nach dem Abrégé, nach Hegner und Hübner, und theilt dabei (ohne Angabe der Quelle) manche Particularitäten über Le Blon und das Haus der Delfini mit, die sich in den andern Quellen über unser Bild nicht finden, von denen ich jedoch die über Le Blon grösstentheils bei Sandrart (II. S. 358), die über das Haus der Delfini grösstentheils in Zeidler's Universallexicon wiederfinde, und geht in verschiedene kritische Bemerkungen ein; nur sind ihm in seiner sonst so fleissigen und dankenswerthen Zusammenstellung über unser Bild selbst auch einige Ungenauigkeiten entwischt, deren grösstentheils schon [S. 70. 213. 216. 227. 231] gedacht ist. Ausserdem bemerkt Schäfer (S. 829), dass das Dresdener Bild im October 1840 durch den Inspector Schirmer restaurirt worden ist.

Kürzer als in dem obenstehenden Galleriewerke wird die Geschichte des Bildes in dem wahrscheinlich von Schäfer herrührenden Text zur Hanfstängl'schen Photographie des Bildes zusammengefasst, die jedoch von unrichtigen, zum Theil wohl nur verdruckten, Angaben wimmelt. Das Bild soll hienach über 200 Jahre im Besitze der Familie Meier gewesen sein, wofür Schäfer im Galleriewerke 100 Jahre hat, was nach der Fesch'-zchen Angabe schon zu viel ist. Es soll im Jahr 1640 an den Amsterdamer Banquier Avogadro gelangt sein, statt dass es im Jahr 1690 an den venezianischen Banquier Avogadro gelangte, und Avogadro soll es im Jahre 1698 an Danielo Delfino vererbt haben. Wie der Verf. zu dem letzten Datum kommt, begreife ich nicht, da ich nirgends eine Unterlage dazu finde. Zwar auch in Schäfers Galleriewerk kommt das Datum 1698 bezüglich Danielo Delfino vor, aber als Datum, dass derselbe in diesem Jahre in einer grossen Seeschlacht siegte.

13) Dr Alfred Woltmann (1866).

Dr. Woltmann gibt im ersten Theile seines grossen und wichtigen Werkes über unsern Holbein „Hans Holbein und seine Zeit. Leip. Seemann 1866.“ S. 313 ff. die Geschichte des Dresdener Bildes hauptsächlich nach Hübner; hiezu jedoch die erste gedruckte Notiz über die aus dem Fesch'schen Manuscripte zu entnehmenden früheren Besitzer des Bildes, Fesch und Iselin, und über die Verwandtschaft der Stifterfamilie Meier mit den

Fesch,*) beides nach Mittheilungen Seitens Herrn His-Heuslers, und unstreitig in Folge der Correspondenz, die ich seit Novbr. 1865 mit diesem darüber gepflogen, da sich nach einer Einsicht in das Woltmann'sche Manuscript, welche mir im Oct. 1865 durch die Gefälligkeit des Herrn Verlegers gestattet war, damals blos die früher bekannten historischen Data über das Bild nach Hübner darin vorfanden. Ausserdem geht Woltmann über die historischen Urverhältnisse beider Exemplare in Erörterungen ein, über welche in folgenden Abschnitten berichtet wird, und gibt einen Holzschnitt nach einer Photographie des Darmstädter Bildes, der jedoch eben so wie die v. Zahn'sche Umrisszeichnung nur dienen kann, die allgemeinen Anordnungsverhältnisse des Bildes überblicken zu lassen.

Zu erinnern sind folgende Kleinigkeiten: Von Woltmann wird unter den als schon gedruckt vorfindlichen Nachrichten, namentlich in Patin's Verzeichniss, auch die angeführt, dass Le Blon das Dresdener Bild „von den Erben des 1826 gestorbenen Rathsherrn Lux Iselin gekauft hatte." Es ist aber Iselin weder von Patin noch in andern vor Woltmann's Angabe schon gedruckt vorhandenen Nachrichten als Besitzer des Bildes genannt. Dass die Bezeichnung Lössert's als eines „reichen" Buchhalters und Avogadro's als eines „holländischen" Banquiers, so wie die Angaben, dass Lössert das Bild wegen des Todes der Königin Maria zurückbehalten habe und dass es später „aus dem Bankerott des Hauses Lössert" nach Venedig gekommen sei, keine gute historische Unterlage haben, ist schon früher [S. 206. 208. 209] erwähnt. Es sind dies aber Angaben, die Woltmann einfach aus Hübner aufgenommen hat.

IV. In Beziehung zu dem Bilde stehende Porträts und Skizzen.

In Beziehung zu unserm Bilde stehen mehrere Porträts und Skizzen von Holbein's Hand, welche aus dem Fesch'schen Museum erst in die Baseler Bibliothek, dann in die öffentliche Kunstsammlung zu Basel übergegangen sind, wo sie sich jetzt finden; namentlich:

1) Ein in einem gemeinschaftlichen Rahmen enthaltenes gemaltes Doppelporträt des Bürgermeister Meier und seiner Frau mit Holbein's Monogramm H. H. und der Jahreszahl 1516 im Hol-

*) Meine ausführlicheren Angaben darüber in diesem Archive [S. 31 ff. 58 ff. oder z. D.] waren nämlich noch im Druck, als das Woltmann'sche Werk erschien, und ihre Veröffentlichung datirt daher erst einige Wochen später.

bein'schen Saale unter No. 13, eine Wiederholung dieses Doppelporträts unter No. 14 dieses Saales, und mit farbigem Stift (Silberstift) gezeichnete Handzeichnungen dazu unter No. 5 und 6 im Saale der Handzeichnungen.

Die Bezeichnung „H. H. 1516" findet sich nach Woltmann (I. 203) auf dem Brustbild des Bürgermeisters an der den Hintergrund bildenden reichen Säulenarchitectur.

Ausser der Beschreibung nebst Abbildung, welche Woltmann von diesem Doppelporträt in seinem Hans Holbein I. 202 ff. gibt, kann man auch darüber den Stich von de Mechel im 4. Theile seines Oeuvre de Jean Holbein (1780) auf zwei besondern Blättern und die artistischen Bemerkungen Waagens in s. Kunstw. und Künstler S. 269 nachsehen.

De Mechel gibt die Porträts mit folgenden Unterschriften wieder. Unter dem Porträt Meiers: „Jacobus Meierus Reip. Basil. quondam consul prudentiss. Pietatis sanae Cultor ac Promotor primarius Natus Basil. 1470. Ob. 1541. Joh. Holbein pinxit annum agens XVIII. ext. Basil. in Museo Feschiano." Unter dem Porträt der Frau: „Anna Scheckenpürlin uxor Jacobi Meieri Consulis quondam Reipublicae Basiliensis optime meriti. Joh. Holbein pinxit annum agens XVIII. ext. Basil. in Museo Feschiano."

Nach einer mir von Herrn His-Heusler gemachten Mittheilung jedoch „hat das Doppelporträt des Meier'schen Ehepaares von 1516 keine Namens-Unterschrift. Was es als Meier'sches Porträt legitimirt, ist das Wappen auf der Rückseite, welches dasjenige der Familie Meier zum Hasen ist, darüber die Jahreszahl 1520, welches von einem geringen Wappenmaler 4 Jahre später auf der Kehrseite des Bildes gemalt sein wird. Das Bild hatte wahrscheinlich früher ein Charnier, und wenn es geschlossen war, befand sich also das Wappen auf der Aussenseite."

Ein noch bestimmteres Zeugniss dafür, dass wirklich der Bürgermeister Jac. Meier zum Hasen in dem Bilde vorgestellt sei, ist in der früher mitgetheilten Beschreibung des Bildes enthalten, welche sich im Fesch'schen Manuscripte unter No. V. und verkürzt in Patin's Index unter No. 18 findet.

Der in der de Mechel'schen Unterschrift vorkommenden Angabe, dass Holbein die Porträts im 18. Jahre gemalt, liegt die, früher als gültig angesehene, nach Woltmann jedoch falsche, Voraussetzung unter, dass Holbein im Jahre 1598 geboren wurde, während Woltmann das Jahr 1595 als Geburtsjahr desselben zu begründen sucht, gegen dessen Sicherheit inzwischen E. Förster (Beil. z. Augsb. allg. Zeit. 1866. No. 215) neuerdings wieder

Bedenken erhebt. Das in der Unterschrift angegebene Geburts- und Todesjahr des Jacob Meier 1470 und 1541 andrerseits beruht nach früherer Bemerkung [Arch. XII. 70. z. D. 43] auf einer Verwechslung unsers Jacob Meier zum Hasen mit dem zum Hirschen. Doch schreibt mir Herr His-Heusler, „Mechel treffe mit seiner Angabe des Geburtsjahres gewiss nicht weit neben das Ziel, denn 46 Jahre sei gerade ungefähr das Alter, das man diesem Kopf, den man natürlich nach dem Originalgemälde und nicht nach Mechel's Stich beurtheilen müsse, geben würde.“ Auf dem Mechel'schen Stiche nämlich erscheint das Gesicht so tief faltig, dass man es einem mittleren Fünfziger angehörig halten könnte, wogegen auf dem Holzschnitt, den Woltmann in s. Hans H. von dem Doppelporträt gibt, der Kopf des Meier einem Alter von ungefähr 46 Jahren mehr entsprechend erscheint.

Auf den Silberstiftzeichnungen No. 5 und 6 finden sich nach Woltmann (I. 204) einzelne Notizen über die in dem Gemälde nachher anzubringenden Farben.

2) Nach Hegner (S. 87) besass auch der Kunsthändler de Mechel einen halblebengrossen Kopf in Oel, den er für einen Thomas Morus hielt, und als solchen stechen liess.*) Er verkaufte solchen nach England, daher es unter dem Kupferstiche heisst: „ad picturam Londini prostantem.“ Auch Lavater nahm ihn als einen Th. Morus in die französische Physiognomik auf. — „Dieses ist [aber, sagt Hegner] kein anderer, als eben derselbe Jacob Meier, wovon man augenscheinlich überführt wird, wenn man diesen vermeinten Thomas Morus, der von vornen gemalt ist, mit dem Profilkopfe des Jacob Meier vergleicht. Augen, Falten und die dicke Nase, der Mund, der fette Hals, das Haar, Alles zeigt ein- „und dasselbe Gesicht.“ In der That findet man dies durch die vergleichende Ansicht der Stiche in de Mechels Werk bestätigt.

3) Drei, in rother und schwarzer Kreide ausgeführte, Studienzeichnungen zu unserm Bilde von Holbein's Hand unter No. 12. 13. 14 im Saale der Handzeichnungen (früher unter No. 71. 72. 73 in der Bibliothek), ohne Jahreszahl, nach der Aehnlichkeit mit den Köpfen des Bildes und den (weiterhin mitzutheilenden) Unterschriften auf den Bürgermeister Meier, auf die mittelste und jüngste weibliche Figur unsers Bildes zu beziehen.

Von dem Bürgermeister und der ältern weiblichen Figur ist nicht viel mehr als der Kopf dargestellt, die jüngere aber sitzt in halber Figur. Der Kopf des ersten ist in der fort-

*) Ist das letzte Blatt in de Mechels Werke.

laufenden Sammlung von Photographien nach den Bildern des Baseler Museums („Kunstschätze“ u. s. w.) photographisch wiedergegeben, und es wäre sehr erwünscht, auch von den beiden weiblichen Figuren eine solche Wiedergabe zu haben; inzwischen hat mir Herr His-Heusler auf deshalb geschehene Anregung erwiedert, dass die Photographien der weiblichen Köpfe nach der Weise, wie die Originale gezeichnet sind, zu unvollkommen ausfallen würden, um sie in die Sammlung aufzunehmen.*) Hiegegen hat der Dresdener Maler Grüder im J. 1859 Copieen von allen drei Zeichnungen genommen, welche man in der Dresdener Kupferstichsammlung findet, wo ich sie eingesehen habe.

Schäfer (S. 800), unstreitig auch nur nach Ansicht der Grüder'schen Copieen, sagt: „man hält sie [diese Zeichnungen] wohl nicht so ganz mit Recht für Studien zu unserm Gemälde, indem doch nur der Kopf des Bürgermeisters ziemlich in derselben Situation, jedoch den Jahren nach wohl älter aufgefasst ist, während dagegen die beiden weiblichen Figuren mehr in der Auffassung abweichen, und nur das weisse Kleid der jüngeren Tochter in der Façon dasselbe zu sein scheint.“ Ich kann jedoch diesen Zweifel nicht theilen. Die Köpfe aller drei Figuren sind wirklich wesentlich in derselben Situation und Wendung gehalten als auf unserm Bilde, und nach meinem Urtheile würde auch ein Altersunterschied bei keiner der drei Figuren zwischen beiden Darstellungen mit Bestimmtheit anzunehmen sein. Allerdings sind einige Aeusserlichkeiten bei den beiden Frauen unsers Bildes anders als in den Studienzeichnungen; aber Bilder sind überhaupt keine reinen Copieen der Studien dazu. Die auf unserm Bilde unter das Kinn herabgeschobene Rise der mittleren Frau ist auf der Zeichnung bis zum Munde heraufgeschoben,**) worin dieselbe mit der ältesten Frau unseres Bildes übereinkommt, zu der keine Studie vorhanden ist; aber da die ältere Frau der Studienzeichnungen in der Gesichtswendung, den Gesichtszügen, dem Gesichtsausdruck und dem Alter vielmehr mit der mittleren als älteren Frau unseres Bildes übereinstimmt, kann sie nur auf jene bezogen werden. Gleichgültig im Ausdruck, geistlos in den Grundzügen, glatten Gesichtes***) sieht sie gerade vor sich in die Weite. Die weisse Kopfhülle geht wie bei der mittleren Frau unseres Bildes tief

*) „Es ist nämlich, um die Carnation anzudeuten, Rothstift angewendet, so wie Gelb für die Haare. Dies würde Alles schwarz werden und im Missverhältniss zu den mit schwarzer Kreide zart gezeichneten Umrissen stehen.“

**) Nicht, wie Schäfer (S. 800) sagt: „über den Mund getragen.“

***) Nach der Grüder'schen Copie beurtheilt.

in die Stirn herab ohne sie so vollständig zu decken, wie bei der ältesten des Bildes.

Die jüngste weibliche Figur ist auf der Zeichnung mit blossem Kopfe und lang über die Schultern herabfliessendem hellblonden Haare dargestellt, während sie auf unserm Bilde einen künstlichen Kopfputz und hellbraunen Haarzopf trägt. Der Kopf ist ganz eben so im Profil gehalten und ähnlich geneigt, als auf unserm Bilde, das Kleid weiss von ähnlicher Façon, namentlich auch die Aermel und der steife, nur einfacher mit Gold verzierte, Kragen ganz ähnlich dort wie hier. Die Vorderarme aber sinken auf der Handzeichnung mehr lässig nach vorn herab mit zusammengehaltenen, doch wegen mangelnder Vollendung fraglich ob gefalteten, Händen. Schäfer sagt von dieser Figur (in Fortsetzung der obigen Stelle S. 800): „Vergleicht man nun die Züge des Mädchens im weissen genestelten und mit schwarzen Bändchen besetzten Kleide auf der Handzeichnung No. 73 mit den Gesichtszügen der Madonna auf unserm Bilde, so findet man allerdings weit eher eine Aehnlichkeit mit dieser darin, als mit der noch zu mädchenhaften Tochter des Jacob Meier auf demselben Gemälde; und sogar das über die Schultern aufgelöst herabfliessende hellblonde Haupthaar der in der Handzeichnung Dargestellten erinnert weit mehr an die Madonna des Bildes, während doch das vom knieenden Mädchen auf demselben, dessen Haarzopf nur wenig unter dem mit Perlen besetzten goldenen Schäpel hervorblickt, hellbraunes Haar zu haben scheint.“

Auch in dieser Auffassung jedoch kann ich Schäfer nicht beistimmen. Worin er die Aehnlichkeit des ganz im Profil gehaltenen trocknen, verdriesslichen Gesichts des Mädchens der Handzeichnung mit der Madonna findet, und warum er die meines Erachtens sehr entschiedene Aehnlichkeit der Grundzüge mit dem weissen Mädchen unsers Bildes nicht findet, will mir durchaus nicht einleuchten.

Bemerkenswerth kann man es finden, dass die Darstellung der beiden Frauen in den Studienzeichnungen sich der gleichgültigen interesselosen Darstellung derselben in dem Dresdener Bilde viel mehr nähert, nur dieselbe noch übertrifft, als der so viel charaktervolleren lebendigeren Darstellung derselben in dem Darmstädter Bilde, ungeachtet die Benutzung der Studien doch directer auf das zuerst gemalte Darmstädter als das später gemalte Dresdener Bild bezogen werden muss. Indessen stützt sich dieses Urtheil nur auf Betrachtung der Grüder'schen Copieen und bedarf einer Verificirung nach den Originalen. Andererseits liesse sich denken, dass bei dem erstgemalten Bilde

ein stärkerer Trieb zur Idealisirung des Ausdrucks der Nebenfiguren stattgefunden, als bei dem zweiten, während es mit der Madonna der umgekehrte Fall ist.

Die Unterschriften der drei Zeichnungen lauten wörtlich nach einer mir von Herrn His-Heusler gemachten Mittheilung: „Jacobus Meierus. Consul Reip. Basil. Anna Scheckenbürlin, uxor Jac. Meieri Cons. Bas. et Filia Jac. Meieri.“

Inzwischen ist in Betreff dieser Unterschriften zu bemerken, dass dieselben nach schon von Schäfer (S. 800) gemachter und mir von Herrn His-Heusler bestätigter Bemerkung nicht aus Holbein's Zeit herrühren, sondern von weit späterm Datum, nach His-Heusler aus dem vorigen Jahrhundert, also zur Beglaubigung ohne allen Werth sind. Demnach könnte auch die Bezeichnung des älteren weiblichen Studienkopfes, welcher nach der Aehnlichkeit die Studie zur mittleren Frau unseres Bildes ist, als Frau des Bürgermeisters sehr wohl blos nach einer unbegründeten Voraussetzung gemacht sein. Dies ist aber hinsichtlich der Deutungsfrage des Bildes gar nicht gleichgültig. Denn wäre wirklich die ältere Frau der Zeichnung und mithin mittlere Frau des Bildes als Frau des Bürgermeisters anzusehen, so fände die Ansicht vom kranken Kinde in den Armen der Madonna eine grosse Schwierigkeit in dem gleichgültigen Ausdruck der mittlern Frau des Bildes, insofern man diese als Mutter des Kindes anzusehen hätte. Wogegen, wenn die ältere Frau des Bildes die Frau des Bürgermeisters und Mutter des Kindes wäre, diese Schwierigkeit wegfiele oder erheblich gemindert würde, da erstens diese Frau nicht ganz eben so theilnahmlos erscheint, zweitens nicht unwahrscheinlich als schon Verstorbene dargestellt ist (wie auch Woltmann annimmt), worauf einerseits vielleicht ihre stärkere Verhüllung und ihr fahles Colorit, andererseits der Umstand deutet, dass nicht von ihr eben so wie von den beiden andern Frauen eine Skizze nach dem Leben vorhanden ist.*)

*) Selbst der im Darmstädter Bilde über das Gesicht der ältesten Frau geworfene (im Dresdener jedoch fehlende) schwarze Schatten könnte als eine symbolische Bezeichnung, dass sie eine Verstorbene sei, gefasst werden, wenn er nicht etwa von einem schwarzen Firnisstreifen herrühren sollte, wie dies in der That Prof. Felsing's und (ob vielleicht auf Grund seiner Autorität?) Woltmann's Ansicht ist (resp. nach brieflicher Mittheiluug und nach Hans Holbein I. 320 Anm.). Inzwischen schreibt mir Prof. Felsing, er habe den Dr. v. Zahn nicht für diese Ansicht zu gewinnen vermocht, wie denn v. Zahn eben so wie Waagen des schwarzen Streifens wirklich als eines Schattens über dem Gesichte der Frau gedenkt, ohne der Möglichkeit einer andern Auffassung Erwähnung zu thun. Es wäre nun sehr erwünscht, die Frage genauer mit Gründen erörtert

Wirklich spalten sich, um auf diesen Streit gelegentlich mit einzugehen, die Ansichten darüber, ob die älteste oder mittelste Frau des Bildes als Frau des Bürgermeisters anzusehen. Die älteste wird dafür gehalten von Fesch, E. Förster, Lützow und Lübke, Mosen, Patin, v. Quandt, Schäfer, Walpole, Wright, v. Zahn; die mittlere vom Abrégé, dem Hanfstängl'schen Galleriewerk, Hübner, A. W. v. Schlegel, Woltmann. Ich halte die erste Ansicht für die richtigere. Die dagegen geltend gemachten Aehnlichkeitsverhältnisse sind nämlich, wie unten zu zeigen, nichts weniger als entscheidend; wohl aber meines Erachtens die bisher gar nicht dabei berücksichtigten Altersverhältnisse. Das Alter der Frau Meier auf dem Porträt von 1516 steht offenbar zwischen dem Alter der mittelsten und ältesten Frau unseres Bildes und übersteigt jedenfalls nach den gleich anzugebenden Merkmalen das der mittleren nicht nur nach der Darstellung im Dresdener und Darmstädter Bilde, sondern auch in der Studienzeichnung. Sollte nun doch das Porträt der Bürgermeisterin von 1516 mit der jünger erscheinenden Frau des Bildes zu identificiren sein, so müsste das Bild in einem früheren Alter dieser Frau, also vor 1516, gemalt seiu, was nach den unter dem VI. Abschnitt anzugebenden Gründen nicht sein kann; also wird es die älteste des Bildes vorstellen müssen.

Das Porträt von 1516 zeigt nämlich sehr ausgearbeitete charaktervolle Züge um den Mund und eine sich von den Brauen in die Stirn hineinziehende Falte, das Gesicht der mittleren Frau beider Bilder wie der Skizze dazu aber erscheint ganz glatt, ermangelt dieser Ausarbeitung, dieser Falte. Ich beurtheile freilich hiebei das Porträt von 1516 nur nach dem Stich von de Mechel und dem Holzschnitt im Woltmann'schen Werke, die mittlere Frau des Darmstädter Bildes nach der Photographie, und die Skizze zur mittleren Frau des Bildes nach der Grüder'schen Copie im Dresdener Kupferstichcabinet; aber der Unterschied in den angegebenen Charakteren ist so palpabel und übereinstimmend, dass undenkbar ist, es rühre von fehlerhafter Wiedergabe her.

---

zu finden, da sie auch bei der Prioritäts- und Originalitätsfrage beider Bilder mit in Rücksicht gezogen werden kann. Hier am Orte hörte ich einen Künstler nach Ansicht der Photographie die Vermuthung aussprechen, dass der Mantel der Madonna als Untermalung durch das Gesicht der Frau nur durchgedunkelt sei, was aber nicht wohl sein kann, weil die Begränzungslinie des Schattens sich in einem Winkel gegen die Gränzlinie des Mantels absetzt; auch müsste man ein ähnliches Durchdunkeln durch das Gesicht des Bürgermeisters auf der andern Seite erwarten.

Ziehen wir nun die hiegegen geltend gemachten Aehnlichkeitsverhältnisse in Betracht, so ist die Aehnlichkeit des weiblichen Porträts von 1516 mit der mittleren Frau des Bildes wie mit der Zeichnung dazu allerdings zuzugeben, und bei der ungefähr gleichen Gesichtsstellung beider leicht zu beurtheilen; doch kann ich sie nicht grösser finden, als sie auch zwischen Mutter und Tochter bei vermindertem Altersunterschiede annehmbar ist. Nun aber denke man sich die älteste Frau unseres Bildes aus ihrer Profilstellung in die Gesichtslage des Porträts von 1516 gewendet, und von der starken Verhüllung des Gesichts befreit, so möchte sie ihm sogar in Betracht des gleich entschiedenen Charakterausdrucks und der Länge des Kinnes noch ähnlicher erscheinen als die mittlere Frau unseres Bildes, nur ungefähr um so viel älter, als die mittlere Frau jünger dagegen erscheint. Auch kann eine solche doppelseitige Aehnlichkeit des Porträts mit beiden Frauen unseres Bildes, welche davon immer Frau Meier sein möge, nichts Auffälliges haben; eher müsste das Gegentheil auffallen, wenn doch beide im Verhältniss von Mutter und Tochter oder allenfalls im Verhältniss zweier Schwestern stehen.

Abgesehen von vorigen Gründen ist es durchaus nicht wahrscheinlich, und ich kann selbst Gründe aus der Betrachtung zahlreicher anderer Votivbilder in dieser Hinsicht geltend machen, dass dem Donator statt seiner Frau die Mutter seiner Frau gegenüber knieen, die Frau selbst aber nur in zweiter Stelle knieen sollte. Endlich bemerken wir noch, dass in der ältesten Quelle über unser Bild, dem Fesch'schen Manuscripte, die weibliche Gruppe geradezu als „uxor cum filiabus“ des Meier aufgeführt, mithin die älteste der Frauen als Frau Meier erklärt ist, ohne dass ich freilich darin etwas Entscheidendes sehe, da das Manuscript ungefähr erst 100 Jahre nach der Entstehung des Bildes ohne eigene Anschauung des Bildes verfasst ist. Doch darf man diese Angabe auch nicht für ganz gewichtlos halten, einerseits, weil der Verfasser, als Enkel einer Enkelin Meiers, die Kenntniss der Bedeutung der Figuren allenfalls von seinen Grossältern haben konnte, welche selbst im Besitz des Bildes waren, andererseits, weil man voraussetzen darf, dass er nach einer als selbstverständlich erscheinenden Convention urtheilte.

4) Dass möglicherweise in der Handzeichnung No. 65 des Baseler Museum eine erste Skizze zu unserm Bilde gesucht werden könne, ist früher in diesem Archiv [XII. 1 ff. z. D. 1 ff.] ausgeführt, und hierauf komme ich nicht zurück.

V. Autorschaft und Prioritätsverhältniss beider Bilder.

Nachdem durch Hirt's Schrift vom Jahre 1830 das Kunstpublicum auf das Darmstädter Exemplar, als Rival des Dresdener, aufmerksam geworden, hat eine Zeit lang ein Streit über die Autorschaft und Priorität des einen und andern Bildes bestanden, woran sich Hirt, Kugler, Hübner, Waagen, Schäfer, v. Zahn und Woltmann betheiligt haben, und der jetzt, namentlich nach v. Zahn's gründlicher Untersuchung, abschliessend dahin als entschieden angesehen werden kann, dass beide Exemplare mindestens dem Hauptbestande nach von Holbein's eigener Hand sind, das Darmstädter aber das erstgemalte ist. Abgesehen von Hirt's beiläufigem und v. Zahn's ins Speciellste motivirtem Urtheil stimmen hierin auch Kugler, Waagen und Woltmann überein, Kenner, welche sämmtlich Gelegenheit hatten, beide Bilder genauer zu untersuchen,*) wogegen die entgegengesetzten Ansichten nur von Solchen vertreten wurden (Schäfer, beiläufig Förster und früherhin Hübner), welche entweder das Darmstädter Bild gar nicht oder nur flüchtig hatten betrachten können. Die durchgängige Originalität des Darmstädter Bildes wird überhaupt von keinem der erstgenannten Kunstkenner bezweifelt, wogegen der Grad der im Allgemeinen zugestandenen Mitbetheiligung von Gehülfen am Dresdener Bilde von ihnen verschieden beurtheilt wird. Folgendes überhaupt die Uebersicht der zur Geltung gekommenen Ansichten:

Hirt (Kunstbem. 1830 S. 16) vermag nach der Vortrefflichkeit beider Bilder keines für die Copie des andern zu halten, wagt aber nicht, sich zu entscheiden, welches die Replik des andern sei.

Kugler (Kunstbl. 1845. No. 8) entscheidet sich nach einer eingehenden Vergleichung beider Bilder dafür: „dass das Berliner [jetzt Darmstädter] Bild das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meisterwerke des grossen deutschen Künstlers sei. Wie es sich hienach mit dem Dresdener Bilde verhalte, wage er zur Zeit nicht geradezu zu entscheiden. . . . . Vorläufig dürfte etwa anzunehmen sein, dass Holbein die Wiederholung mit anderweitiger Beihülfe gefertigt habe.“ — Dieses, im Kunstbl. gegebene Urtheil findet sich in Kugler's Gesch. der Malerei. 2. Aufl. 1847. II. S. 282 mit einem „vielleicht“ und in Kugler's kl. Schriften mit dem Nachtrag von 1853 wiederholt,

*) Aus einer brieflichen Bemerkung des Hrn. Prof. Felsing darf ich übrigens schliessen, dass ihm eigentlich die Priorität der Ansicht über die Originalität des Darmstädter Bildes, „gegründet auf die Contourveränderungen im zweiten in Dresden“ gebühre, und dies auch von Waagen, sowie Kugler und Hübner brieflich anerkannt sei.

dass Prof. J. Felsing die Ansicht von der Priorität des Darmstädter Exemplares theile.

E. Förster nennt in einer Anmerkung seiner Gesch. d. Kunst. (1852. II. S. 235) das Darmstädter Bild einfach „eine Wiederholung“ des Dresdener; und in seinen Denkm. (1859. Bd. V.) „eine alte, sehr gute Copie“ des Dresdener, ohne Motivirung seiner Auffassung.

J. Hübner äussert sich in einer Anmerkung seines Verzeichnisses (1. Aufl. 1856. S. 16 und 2. Aufl. 1862. S. 19) wie folgt gegen Kugler's Ansicht der Priorität des Darmstädter Bildes: „Bei aller Hochachtung vor dem berühmten Kunsthistoriker jedoch, können wir seine Gründe für die Behauptung nicht ausreichend finden,“ gibt jedoch keine Motive dazu, und erklärt sich nicht, ob er das Darmstädter Bild damals schon gesehen.

v. Zahn aber gibt in diesem Archiv XI. S. 42 oder seinem daraus abgedruckten Schriftchen (S. 14) eine von Hübner „im Jahr 1861 nach erneuerter Betrachtung“ des Darmstädter Bildes niedergeschriebene (von Hübner ihm mitgetheilte) Notiz wieder. Hienach entscheidet sich derselbe jetzt bestimmt dafür, im Darmstädter Bilde keine Copie des Dresdener von fremder Hand, sondern ein Bild von der Hand desselben Meisters zu sehen; erkennt an, „die Hypothese, dass Holbein das Darmstädter Bild zuerst gemalt habe, habe bei der unparteiischen Prüfung Manches für sich“, mag sich aber doch nicht endgültig entscheiden.

Waagen erklärt nach eingehender Untersuchung das Darmstädter Bild entschieden für ein Original und das Dresdener für eine Replik desselben von des Künstlers eigener Hand; nur der Teppich im letzteren möge einem Gehülfen überlassen sein. So sowohl in seinem Schriftchen: „Einige Bemerk.“ 1856 S. 45 als in seinem Handb. der Malerschulen I. 1862. S. 266.“*)

Schäfer (1860. S. 787) opponirt ausführlich gegen Kugler's und Waagen's Ansicht der Priorität des Darmstädter Bildes, ohne jedoch letzteres selbst gesehen zu haben, was seine Opposition um so mehr gewichtslos macht, als er dabei irrthümlich eine Bemerkung Waagen's über die Ausführung des Teppichs auf dem Dresdener Bilde auf das Darmstädter bezieht und hierauf

*) Wie hiemit folgende Angabe von M. Schasler in s. Dioskuren 1866. S. 181 stimmt, kann ich nicht sagen: „Waagen im Bericht über die Sitzung des „„Vereins für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit““ vom 20. Mai 1866 nennt zwar „„beide Bilder in gewisser Weise Originale,““ meint aber zugleich, „„man werde nicht fehl gehen, wenn man in dem Darmstädter Bild ein Altarblatt sehe, in dem andern hingegen eine von Schülerhand reproducirte und zur Schmückung eines Zimmers bestimmte Darstellung voraussetze.““ Ich habe mir den Bericht buchhändlerisch nicht zu verschaffen vermocht.

sein Urtheil mit stützt. Er hält es für wahrscheinlich, „dass der Bruder, Ambrosius Holbein, das Darmstädter Bild erst nach Hans Holbein's Weggange von Basel im Jahr 1826 gemalt habe," und bezieht sich dabei auf das Urtheil des Malers Grüder, der beide Bilder studirt und das Dresdener copirt habe, wogegen Woltmann (Hans Holb. I. 321) mit Lebhaftigkeit remonstrirt.

v. Zahn erklärt in diesem Archiv (XI.) oder resp. in seinem Schriftchen als Abdruck daraus beide Exemplare als von Holbein's Hand, und zwar das Dresdener als eine in der Hauptsache verbesserte Wiederholung des Darmstädter, so jedoch, dass auch das Darmstädter manche nicht unwichtige Vorzüge vor dem Dresdener hat, worin das mehr Nebensächliche vielleicht mit fremder Beihülfe gefertigt sein könnte.

Woltmann (Hans Holb. 1866. I. 317 ff.) schliesst sich dem v. Zahn'schen Urtheile in der Hauptsache an, nur dass er entschieden in den Nebenfiguren und dem Beiwerke des Dresdener Bildes die Hand eines geschickten Gehülfen glaubt erkennen zu können, und dem Darmstädter Bilde im Ganzen den Vorzug vor dem Dresdener gibt.

Die Gründe, keines beider Bilder als eine Copie des andern durch eine fremde Hand, sondern das eine als eine Replik des andern durch die Hand desselben Künstlers, unsers Holbein, möglicherweise nur mit fremder Beihülfe in den Nebenfiguren und Nebensachen zu halten, sind, in der Hauptsache nach vorigen Untersuchungen zusammengestellt, folgende:

1) Für die Autorschaft Holbein's am Dresdener Bilde spricht zuvörderst die Tradition, sofern es bei und vor seinem Ankauf in Venedig für Dresden allgemein als Holbein'sches Werk gegolten hat (vergl. Wright, Walpole, Algarotti), und wenn, wie wahrscheinlich ist, das Bild, von welchem das Fesch'sche Manuscript und Sandrart als Holbein'schem Werk sprechen, das später nach Venedig übergegangene und von da nach Dresden verkaufte Bild ist, so ist hiemit die Autorschaft Holbein's daran noch bestimmter historisch constatirt. Da aber nach den weiter anzugebenden Gründen das Dresdener nur als Replik des Darmstädter, in der Hauptsache von der Hand des gleichen Künstlers, angesehen werden kann, so ist hiemit indirect die Autorschaft Holbein's auch am Darmstädter Bilde entschieden.

2) Beide Bilder bewähren eine solche Meisterschaft des Künstlers, dass man keines von beiden einem unbekannten Copisten Holbein's, sondern beide wenigstens in der Hauptsache nur Holbein selbst zuschreiben kann. Beim Darmstädter Bilde insbesondere vereinigen sich die Stimmen aller Kenner, welche dasselbe genau in Augenschein nehmen konnten (Hirt, Kugler,

Waagen, v. Zahn, Woltmann), zur unbedingten Anerkennung dieser Meisterschaft; auch beim Dresdener aber hat man nur betreffs der Malweise der Nebenfiguren und Nebendinge Zweifel erheben zu können geglaubt, ob sie Holbein's Pinsel ganz würdig seien, indess die Auffassung der Hauptfigur und ganzen Anordnung des Bildes sogar Vorzüge vor dem Darmstädter zeigt, die es zu einem Lieblingsbild der deutschen Nation gemacht haben, was das Darmstädter mit allen Vortheilen, die es für Kenner voraus haben mag, nie zu werden vermöchte. Um doch Einiges hinsichtlich dieser Vortheile zu berühren, so sind im Darmstädter Bilde die knieenden Figuren lebendiger und charakteristischer aufgefasst, als im Dresdener, der Fussteppich und der Kopfputz des weissen Mädchens zeigen im Darmstädter Bilde eine viel vollendetere Ausführung, die Hand des Mädchens ist im Dresdener Bilde weit von der Feinheit entfernt, welche sonst für Holbein's Weise, Hände zu malen, charakteristisch ist (Woltmann); ein Hautfältchen, „ein Wunder von Naturwahrheit“ im rechten Fuss des Kindes in den Armen der Madonna fehlt im Dresdener Bilde (v. Zahn) u. s. w.

3) Beide Exemplare zeigen bei einer gemeinsamen Grundlage der Composition so grosse Abweichungen von einander, nicht nur in der Auffassung der Hauptfiguren der Madonna und des Kindes, sondern auch im ganzen Arrangement und einer Menge Particularitäten des Bildes, dass man kaum annehmen kann, ein Copist würde so grosse Veränderungen gewagt haben. Und zwar stimmen Waagen, Woltmann und neuerdings auch Hübner*) in Geltendmachung dieses Grundes überein.

In der That, wie hätte wohl ein fremder Copist darauf kommen können, den Charakter der Madonna geradezu zu verwandeln, die Mundwinkel des Kindes in den Armen der Madonna entgegengesetzt zu richten, das Verhältniss der Figuren zum Rahmen, die Proportionen des knieenden Vaters so zu verändern, wie es geschehen ist u. s. w. Auch macht Waagen den schwarzen Schlagschatten in dieser Hinsicht geltend, welcher auf dem Gesichte der ältesten Frau im Darmstädter Bilde zu sehen ist, im Dresdener aber fehlt, wobei jedoch die [S. 239] obbemerkte Frage in Rücksicht kommt, ob dies nicht vielmehr ein schwarzer Firnissstreifen ist.

Verhehlen wir uns nicht, dass dieser bei einem neueren Copisten für sich allein schon durchschlagende Grund es nicht ganz eben so bei einem alten ist. Denn es kommen bei alten Künstlern, Malern wie Kupferstechern, allerdings Beispiele sehr

*) Nach v. Zahn's Schrift. S. 14.

auffälliger eigener Zuthat und Abänderung der Werke vor, auf deren Copie sie sich einliessen, wie dies u. a. von Rubens bekannt ist. Immer aber bleiben so bedeutende Abänderungen, als hier vorliegen, auch Seitens eines alten Copisten sehr unwahrscheinlich; und wenn der daher zu entnehmende Grund für sich allein nicht bindend ist, wird er es doch durch Zutritt der andern Gründe.

Dass dem Darmstädter Exemplar die zeitliche Priorität vor dem Dresdener zukommt, folgt aus der Richtung der Veränderungen, welche das Dresdener Exemplar gegen das Darmstädter zeigt. Sie sind nur nach dieser Zeitfolge erklärlich. Die ideale Hauptfigur, die Madonna, zeigt sich im Dresdener Bilde so viel holdseliger, lieblicher, gewinnender in der ganzen Auffassung als die Darmstädter Madonna, die Proportions- und Anordnungsverhältnisse des ganzen Bildes sind im Dresdener Bilde so viel günstiger als im Darmstädt'schen, dass man in diesen Hinsichten (nach v. Zahn's Ausdruck) im Dresdener Exemplar nur eine „verbesserte Wiederholung" des Darmstädter sehen und sich in keiner Weise denken kann, dass ein Künstler von dem Dresdener Bilde den Rückschritt in diesen Hauptpunkten zum Darmstädter gemacht haben würde, einen Rückschritt, der in so prägnanten charakteristischen Verhältnissen liegt, um keineswegs auf eine flüchtigere oder nachlässigere Behandlung geschoben werden zu können, von der ja überhaupt im Darmstädter Bilde eher das Gegentheil zu bemerken ist. Wogegen man sehr wohl denken kann, dass er den Fortschritt in umgekehrter Richtung gemacht, sich (nach Woltmann's Ausdruck) mit kritischem Blick über sich selbst gestellt hat. — Werfe man nur z. B. einen vergleichenden Blick auf die Weise, wie sich die Muschel über dem Haupte der Madonna im einen und im andern Bilde wölbt (in den Umrisszeichnungen oder Photographien beider), so dürfte man es hienach allein schon unmöglich finden, dass Holbein die so viel vortheilhaftere Anordnung des Bildes mit der so viel unvortheilhafteren des Darmstädter vertauscht haben sollte. Man glaubt in der That, vom Dresdener zum Darmstädter Bilde übergehend, die Madonna aus einem hohen luftigen Zimmer, wo sich die Decke frei und hoch über der Krone derselben wölbt, in ein solches treten zu sehen, wo sie mit der Krone fast oben anstösst, was sich unvergleichlich schlechter ausnimmt. — Wenn nun aber doch die Porträtköpfe im Darmstädter Bilde lebendiger und charakteristischer, hiemit vollkommener dargestellt und manche Nebendinge mehr ausgeführt sind, als im Dresdener, so lässt sich wohl denken, dass das Interesse der realistischen Wiedergabe dieser Porträts und

Nebendinge bei der zweiten Darstellung gegen das der Hauptfigur zurückgetreten, und eben deshalb die Ausführung ganz oder theilweis sei es einem Gehülfen überlasson oder von Holbein selbst flüchtiger geschehen ist. Nicht aber lässt sich denken, dass die Wiederholung der einmal vorhandenen Porträts die erste Darstellung derselben an Frische und Leben so übertreffen konnte, wie es im Darmstädter Bilde gegen das Dresdener der Fall ist.

VI. Ueber die Entstehungszeit des Bildes.

Vor Bekanntwerden des Darmstädter Exemplares konnte die Frage nach der Entstehungszeit des Bildes begreiflich nur in Bezug auf das Dresdener Exemplar ohne Unterscheidung beider Exemplare besprochen werden. Jetzt hat sich die Frage zu theilen. Wann ist das Darmstädter und wann ist das [nach V] jedenfalls spätere Dresdener Exemplar entstanden? Directe Nachrichten darüber liegen für keines von beiden Exemplaren vor; es gilt also, indirecte Anzeichen dafür zu gewinnen. Leider sind diese zu unsicher und unbestimmt, um ein Schwanken innerhalb nicht ganz enger Grenzen zu verhindern. Die Grenzen der Annahmen, denen ich noch ohne Unterscheidung beider Exemplare in dieser Hinsicht begegnet bin, sind: Nach 1532 (Ochs), und zwischen 1516 und 1520 (Schäfer); auch gehen über diese Grenzen die Annahmen nach geschehener Unterscheidung beider nicht hinaus.

Als wichtige historische Anhaltspunkte bei Discussion der mancherlei Möglichkeiten, welche betreffs genauerer Bestimmung obwalten, sind insbesondere folgende im Auge zu behalten.

Holbein siedelte aller Wahrscheinlichkeit nach erst im J. 1516 von seiner Vaterstadt Augsburg nach Basel über und malte in demselben Jahre das obbesprochene Doppelporträt des Bürgermeister Meier und seiner Frau. Könnte man nun auch zweifeln, ob die älteste oder mittelste Frau des Bildes mit dem weiblichen Porträt von 1516 zu identificiren, obschon mir dies nach dem früher [S. 240 f.] Angeführten nicht zweifelhaft scheint, so erscheint jedenfalls das Porträt des Bürgermeisters nicht älter, sondern eher jünger als der Kopf des Bildes und der noch vorhandenen Skizze dazu; das Bild ist also sicher erst nach 1516 gemalt, womit auch stimmt, dass der 1495 geborene Holbein ein Bild von solcher Bedeutung kaum schon 1516 würde zu malen vermocht haben.

Im Jahre 1526 siedelte Holbein nach England über, um erst im Jahre 1529, auf ungefähr 2 Jahre, nach Basel zurückzukehren; im J. 1529 ward die Reformation in Basel eingeführt,

wurden die Baseler Kirchen durch den Bildersturm verwüstet und wanderte wahrscheinlich J. Meier zum Hasen aus. Es ist also schwerlich anzunehmen (worauf schon Ochs und Schäfer Gewicht legen), dass ein so katholisches Bild noch nach 1529 hätte in Basel entstehen können, zumal wenn es als Votivbild in einer Kirche oder Kapelle aufgestellt werden sollte; und eine andere Aufstellungsweise ist bei Votivbildern nicht nur nicht wahrscheinlich, sondern kommt, so viel mir bekannt, nicht vor. Die Möglichkeit, dass es in einer Hauskapelle verborgen aufgestellt worden sei, ist allerdings an sich nicht ausgeschlossen. Die Ansicht Hegner's und Woltmann's aber, dass Meier als eifriger Katholik das Bild vielmehr gerade in oppositionellem Sinne gegen die Reformation habe malen oder copiren lassen, hat jedenfalls historisch nichts für sich; und schwerlich hätte Holbein, auf Verdienst bei seinen Landsleuten angewiesen, einen Auftrag der Art in einer Zeit zu übernehmen gewagt, wo die Leidenschaften des Religionskampfes noch im höchsten Grade aufgeregt waren, und der Katholicismus unterlag. Somit dürfte sicher das erste, wahrscheinlich aber auch das zweite Exemplar vor 1529, ja vor Holbein's Uebersiedelung nach England, also vor 1526, gemalt sein, wie dies auch Waagen nach Gründen, die der Malweise des Dresdener Bildes entnommen sind, schliesst, wonach er das erste um 1519, das zweite um 1524 oder 1525 setzt. Woltmann freilich, ohne Waagen's Gründe zu berücksichtigen, schliesst gegentheils aus der Malweise der Bilder vielmehr auf eine Entstehung des Darmstädter Bildes in den letzten Jahren vor der Abreise Holbein's nach England, des Dresdener während seines zweijährigen Aufenthalts in Basel nach 1529 (s. unten), begegnet jedoch dabei hinsichtlich der Malweise des ersten der Opposition v. Zahn's (s. unten).

Da man früher nach Hegner annahm, dass Holbein nach seiner Rückkehr von England im Jahre 1529 nur kurze Zeit in Basel verweilt habe, so liess sich auch hierin ein Gegengrund gegen die Entstehung oder Wiederholung eines so bedeutenden Bildes zu dieser Zeit finden, doch hat sich dieser Gegengrund durch His-Häuslers Constatirung eines längern Aufenthalts erledigt, woran er schon die Möglichkeit knüpft, dass das Dresdener Bild zu dieser Zeit gemalt sein könne; ohne das Bedenken wegen seines katholischen Charakters zu übergehen.

Sollte die Handzeichnung No. 65 des Baseler Museums, welche einen Kriegsmann vor der Maria knieend vorstellt, wirklich eine Skizze zu unserm Bilde sein, und der Kriegsmann darauf den Bürgermeister Meier vorstellen, wofür früher in diesem Archiv [XII. 12. z. D. 12] manche Wahrscheinlichkeitsgründe

angeführt sind, so würde, wie eben da bemerkt, nach dem Datum der Kriegszüge Meiers diese Skizze um 1520 oder 1524, und das erste Exemplar des Bildes in Betracht seiner doch grossen Abweichungen von der Skizze vielleicht erst einige Jahre später, wozwischen sich der Plan geändert, entstanden zu denken sein. Doch ist hierauf kein besonderes Gewicht zu legen.

Auch v. Quandt und Schäfer haben sich bei der Discussion betheiligt.

Eine feste Entscheidung geht überhaupt aus Allem nicht hervor; ich glaube aber das Wesentlichste dessen, was von verschiedenen Seiten geltend gemacht worden ist, noch mit den eigenen Worten der bei der Discussion Betheiligten anführen zu müssen.

Ochs (S. 395) gedenkt [nach S. 203] der Ansicht als einer verbreiteten, dass das Bild nach 1532, wo Holbein das zweitemal von England nach Basel zurückkehrte, von ihm gemalt sei, findet es aber durch die Kennzeichen der katholischen Religion, die sich in unserm Bilde finden, wahrscheinlicher, dass dasselbe schon vor der Reformation [welche im J. 1529 eingeführt ward], bestanden habe.

Von Quandt (Begleiter S. 148) sagt: „nach meiner Ueberzeugung malte Holbein dies Bild in Strassburg, als er Basel verlassen hatte, also nach dem Jahre 1526. Es ist hieraus erklärlich, warum die Porträtköpfe des Bürgermeister Meier, seiner Frau und Töchter nicht so geistvoll sind, wie die idealen Köpfe der Madonna, des Christkindes, des Knabens und des nackten Kindes im Vorgrunde, denn er copirte die Porträts der erstern nach Studien, die er nach der Natur vorher in Basel gemacht hatte, und selbst die malerische Behandlung erhielt durch sein Bestreben, den Entwürfen recht treu zu bleiben, in der Farbe etwas Schweres, indess er andere Gegenstände, die Eingebungen seines Geistes waren, zwanglos darstellte.“

Hegner (S. 239), gleich den Vorigen noch ohne Kenntniss des Darmstädter Exemplars, vermuthet, dass das Bild 1529, während Holbein's erstem Besuche Basels von England aus, gemalt worden sei, indem der Bürgermeister als eifriger Gegner der zu dieser Zeit einbrechenden Reformation es „wahrscheinlich als ein verdienstliches Werk angesehen habe, sich jetzt in Anbetung der heiligen Jungfrau malen zu lassen. Späterhin wäre das in Basel kaum mehr angegangen, und gegen eine frühere Zeit spreche die ausserordentliche Vollendung, die Holbein sich erst in England in diesem Grad angewöhnt hatte.“

Hiegegen macht Waagen (Bemerk. S. 41) ausser der von Hegner anderwärts selbst bemerkten (jedoch später widerlegten) kurzen Aufenthaltszeit Holbein's in Basel geltend:

„Ausserdem aber hatte sich Holbein im Jahre 1529 in seinen Bildnissen bereits eine grössere und mehr vereinfachte Auffassung angeeignet, als wir sie auf dem Dresdener Bilde finden. Hiefür brauche ich nur das treffliche, mit dem Jahre 1528 bezeichnete Bildniss des Nicolaus Kratzer, Astronom Heinrichs VIII. in der Gallerie des Louvre anzuführen.“ . . . Weiter: „Jene Ueberzeugung, dass Holbein das Dresdener Bild vor dem Jahre 1526 gemalt habe, stützt sich aber vornämlich auf die grosse Aehn, lichkeit in Auffassung und Färbung mit dem mit 1519 bezeichneten Bildnisse des Bonifacius Amerbach im Museum zu Basel- und dem mässigen Unterschiede im Lebensalter des Meier und seiner Frau auf dem Dresdener Bilde, mit denen auf den mit 1516 bezeichneten Bildnissen, welche sich ebenfalls im Museum zu Basel befinden.“

In letzter Beziehung hat Waagen (Kunstw. S. 224) schon früher bemerkt: „die ansprechende Persönlichkeit [des Amerbach nach seinem Bildnisse] steht sowohl in der lebendigen Auffassung als in der meisterlichen Durchbildung und dem bräunlichen Ton den Bildnissen der Familie des Bürgermeisters Meier zu Dresden so nahe, dass ich fest überzeugt bin, wie letzteres keinesweges, wie man bisher und ich selbst angenommen, während Holbein's erstem Besuch Basels aus England im Jahre 1529 oder gar noch später, sondern sicher noch vor seiner ersten Reise nach England im Jahre 1526, vielleicht in den Jahren 1524 und 1525 ausgeführt worden ist.“ — Und ferner (ebendas. 269): „Vergleicht man diese Bildnisse [von Meier und Frau mit der Jahreszahl 1516 s. oben] mit den Bildnissen der nämlichen Personen auf dem berühmten Bilde in Dresden, so ist der Abstand in der Kunst, wie in ihrem Lebensalter, keineswegs sehr gross.“

Schäfer (S. 784) stimmt den Gründen Waagen's bei, macht dazu geltend, dass es nach Einführung der Reformation in Basel im J. 1529 „der schon bei den Baselern seit 1521 nicht eben beliebte Exbürgermeister Jacob Meier wohl nicht gewagt hätte, wenn auch nur für sein Haus, ein den Mariencultus verherrlichendes Gemälde aufzustellen, da dies doch nicht verschwiegen bleiben konnte, und er sich dadurch am Ende eine noch grössere Feindschaft bei der vorherrschenden reformirten Partei zugezogen haben dürfte;“ — weiter (S. 800): „es sei keineswegs zu gewagt, anzunehmen, dass Holbein das Meier'sche Bild schon vor 1521 gemalt habe, da sich nach Paul von Stetten im freiherrl. Rheling'schen Schlosse zu Hainhofen bei Augsburg zwei grosse Familien-Tafeln von vorzüglicher Ausführung von Holbein's des jüngern Hand befanden, welche laut Bezeichnung

im J. 1517 gemalt waren;“*) — endlich, „dass das [Dresdener] Bild zuverlässig in Tempera und nicht in Oel gemalt sei,“ . . . „während doch Holbein nach seiner Uebersiedelung nach England, nachdem er zuvor in den Niederlanden sich mit der daselbst schon sehr ausgebildeten Harzmalerei noch mehr vertraut gemacht hätte, ausschliesslich nur in Oel gemalt zu haben scheine.“

Inzwischen widerspricht v. Zahn in seinem Schriftchen jener Angabe, dass das Dresdener Bild kein Oelbild sei, entschieden.

In dem wahrscheinlich von Schäfer herrührenden Text zur Hanfstängl'schen Photographie des Dresdener Bildes ist ohne Motivirung geradezu gesagt: das Bild „wurde in den Jahren 1516 bis 1520 von Hans Holbein in geeignetster Weise erfunden.“

v. Zahn gibt zwar für die Priorität des Darmstädter vor dem Dresdener Bilde überzeugende Beweise, ohne sich aber auf die absolute Entstehungszeit beider einzulassen.

Herr His-Heusler sagt in einem Schreiben vom 28. Sept. 1865 an Herrn Rud. Weigel, welches mir von diesem mitgetheilt worden: „Was das Geschichtliche anlangt, so wäre es nicht so unmöglich, dass Holbein das Dresdener Bild während seines zweijährigen Aufenthaltes in Basel von 1529—1531 gemalt haben könnte, von welchem der Verfasser [v. Zahn] noch keine Kenntniss haben konnte, da ich den Beweis erst neulich im Archiv aufgefunden habe.**) Doch scheint es anderseits wieder nicht recht denkbar, dass man um diese Zeit der gewaltsamen Durchführung der Reformation in unserer Stadt und des Bildersturmes eine so katholische Darstellung gewagt hätte; es müsste dies ganz im Geheimen geschehen sein, denn allerdings blieb Jacob Meier zum Hasen ein Anhänger des alten Glaubens.“

Woltmann endlich, auf der His-Heuler'schen Entdeckung fussend, ohne in voriges Bedenken mit einzugehen, sagt (S. 322): „Während die Behandlung des Darmstädter Bildes ganz den letzten Jahren vor Holbein's erster Reise nach England entspricht,***) deuten die grauen Schatten bei der Maria und dem

---

*) Im Woltmann'schen Werke finde ich derselben nicht gedacht. F.

**) Vergl. hierüber dessen Schriftchen: „Die neuesten Forschungen über H. Holbein u. s. w. Basel 1865.“

***) Näher S. 320 von ihm so charakterisirt: „Ueberall geht hier der klare, kräftige, gleichmässig warme, in dem Schatten bräunliche Ton durch, wie wir ihn bei Holbein seit seiner Jugend, während der ganzen bisher betrachteten Zeit, kennen gelernt; hier freilich so durchgebildet, dass Alles, was er sonst giebt, dagegen zurücksteht.

Christuskinde des Dresdener Bildes auf die Zeit nach 1529 hin,*) so dass diese Wiederholung in die Jahre vor seiner zweiten englischen Reise, 1529 bis 1531 oder 1532, fallen muss. — Es hat durchaus nichts Unwahrscheinliches, dass Holbein damals den Auftrag einer solchen Wiederholung übernahm. Trotz mancher Bestellungen von Seiten des Rathes mag es in den Jahren, welche unmittelbar dem wilden Bildersturm im J. 1529 folgten, ziemlich unerfreulich ausgesehen haben für die Kunst. Schwerlich hätte er sonst die Heimath zum zweitenmale verlassen.“ . . . Weiter (S. 327): „Bei dem Bürgermeister ist es bestimmte Absicht gewesen, zu einer Zeit, wo die neue Lehre immer lebhafter eindrang und selbst im städtischen Regiment die Oberhand gewann, eine passende Gelegenheit zu benutzen, um vor Jedermanns Augen sich und sein ganzes Haus hinzustellen in Verehrung der heiligsten Jungfrau und Mutter und unter dem Segen des göttlichen Kindes, das sie trägt.“

Dem entgegen hat mir nun freilich Dr. v. Zahn mündlich erklärt, dass nach seiner Ansicht ein Schluss aus der Verschiedenheit des Tones, den das Colorit der beiden Bilder zeigt, auf die Zeitverschiedenheit der Bilder wegen des modificirenden Einflusses, den der dunkelgelbe Firniss auf diesen Ton beim Darmstädter Bilde äussere, ganz unthunlich sei, wie denn auch schon in seiner vor Woltmann's Werk erschienenen Abhandlung [Archiv XI.] in dieser Hinsicht bemerkt ist, ohne dass ich von Woltmann darauf Rücksicht genommen finde, „dass die ursprüngliche Beschaffenheit der in bräunlichen Tönen modellirten Stellen des Weiss auf der Darmstädter Madonna, wie an einigen vom Firniss entblössten kleinen Flecken sichtbar wird, den feinen grauen Tönen des Dresdener Bildes näher gestanden habe, als es jetzt scheint,“ und dass „der Firnissüberzug wahrscheinlich auf ähnliche Weise die Verschiedenheiten in den Farbentinten des ursprünglichen Colorits verwischt und dem Ganzen den Eindruck einer gleichmässigen, bräunlich-warmen Mischung ertheilt habe.“

VII. Ursprünglicher Besitzstand und ursprüngliche Aufstellungsweise.

Die bekannten Nachrichten über unser Bild reichen nicht bis zum ersten Besitzstand, sei es des einen oder des andern Exemplars, zurück. Da indess das Exemplar, wovon Fesch

*) S. 320: „In diesem sind, besonders bei dem obern Kinde, grüne Halbtöne angebracht, welche mit der Carnation der unteren Köpfe nicht übereinstimmen, und es gehen feine graue Schatten in einer kühleren Haltung durch, wie sie erst in spätern Bildern des Meisters, etwa seit 1529, zu finden sind.“

spricht, und welches wahrscheinlich das Dresdener ist [vergl. S. 209], im Besitze seines Grossvaters war, welcher zur dritten Frau eine Enkelin des Bürgermeisters Meier hatte, wie in diesem Archiv [S. 67 z. D. 45] constatirt ist, so darf man annehmen, dass dieses Exemplar von vornherein im Besitze des Bürgermeisters, als Besteller, gewesen ist, und von diesem sich auf die weibliche Nachkommenschaft vererbt hat. Daran knüpft Woltmann (I. 325) die Vermuthung, dass hingegen das frühere, das Darmstädter, Bild im Besitz der männlichen Linie gewesen sei, indem er hinzufügt: „Ja es liegt die Vermuthung nahe, dass vielleicht die Theilung der Familie, welche durch Anna's [der Tochter des Bürgermeisters] Verheirathung eintrat, die Ursache zur Bestellung des zweiten Exemplares gewesen sei, indem beide Theile sich nicht von dem Kunstwerke trennen wollten, auf dem sie ihre Lieben so schön und lebenstreu vereinigt sahen. Um 1529, wo das Dresdener Exemplar frühestens entstanden ist [nach Woltmann nämlich] kann die Ehe sehr gut stattgefunden haben; damals war Rudolf [muss vielmehr Nicolaus heissen] Irmi 22 Jahre alt, Anna vielleicht ein paar Jahre jünger; man heirathete zu jenen Zeiten früh. Es ist gewiss beachtenswerth, dass auch von den 1516 gemalten Bildnissen Meier's und seiner Frau, die ebenfalls durch Erbschaft an Dr. Remigius Fesch gekommen waren, ausser dem Original eine gute alte Wiederholung, in gleicher Grösse, und offenbar nicht viel später als das Original entstanden, auf dem Baseler Museum vorhanden ist (nach dem Katalog gleichfalls aus der Sammlung Fesch). Diese Copie wurde sicherlich in ähnlicher Veranlassung gemacht. Die Familie hielt in ihren verschiedenen Zweigen das Andenken an die Ihrigen lebhaft fest. — Die Annahme, das Darmstädter Bild sei auf Meier's männliche Nachkommenschaft übergegangen, würde auch erklären, weshalb über dieses keine ältere Tradition vorhanden ist.“ Woltmann erinnert nämlich in dieser Hinsicht an die wahrscheinliche Auswanderung des Bürgermeisters beim Eintritt der Reformation. „So möge das Bild mit seinem Besitzer früh auch ausserhalb gekommen sein.“

Unstreitig liegen hierin Möglichkeiten; nur weiss ich nicht, wie sich die vorige Ansicht mit folgender anderweitig (S. 322) von Woltmann aufgestellten verträgt: „das Dresdener Exemplar kann, nach der Zeit des Bildersturmes, allein für das Haus gemalt sein; das frühere war, seinem Inhalt und seiner Grösse nach, entschieden ein Kirchenbild und wahrscheinlich für einen höheren Standort bestimmt. Wie bei den Orgelthüren sind auch hier die Gestalten von unten perspectivisch gesehen.“ Dazu würde sich fragen, warum das doppelte Exemplar der Porträts im einseitigen

Besitze der weiblichen Linie geblieben, wenn die Verdoppelung den gleichen Grund als die unseres Bildes gehabt, zwischen der männlichen und weiblichen Linie getheilt zu werden.

Schon Waagen*) übrigens hat die gewiss wahrscheinlichere Ansicht aufgestellt und mit Gründen unterstützt, dass das erstgemalte, das Darmstädter Bild, als Votivbild für eine Kirche oder Kapelle bestimmt und das zweitgemalte Dresdener nur eine Wiederholung für die Familie gewesen sei, wie denn der natürliche und wohl ausnahmslose Ort für Votivbilder ein heiliger Ort ist; daher auch die von Schäfer wiederholt aufgestellte Ansicht, das Bild möge als eine blosse Gedächtnisstafel im Hause aufgestellt gewesen sein, wenig für sich hat. Sollte gar das Bild ein Epitaphbild für die älteste der Frauen im Bilde sein, wie Woltmann meint, eine Ansicht, die ich freilich aus verschiedenen Gründen nicht theilen kann,**) — wenn schon ich vermuthe, die Frau sei als eine Verstorbene dargestellt, — so wäre die Forderung der Aufstellung an einem heiligen Orte zwingend, und nicht einmal an eine Familienkapelle dürfte sich dann mehr denken lassen.

Waagen unterstützt den von der Bestimmung eines Votivbildes hergenommenen Grund noch durch den folgenden: „Alles sei in dem Darmstädter Bilde auf eine kräftige Wirkung in einer gewissen Entfernung berechnet, wie dieses die Stelle auf dem Altare mit sich bringe . . ., hingegen fänden sich in dem Dresdener Bilde solche Veränderungen, welche es besonders für eine nahe Betrachtung geeignet machen, wie sie in einem Zimmer stattfinde.“ Und zwar ist Folgendes von seinen Angaben hieher zu ziehen. „Das Bild in Darmstadt ist in einem sehr soliden Impasto mit grosser Frische . . . aber im Verhältniss zu dem in Dresden mit einer gewissen Breite durchgeführt . . . der Kopf der Maria [in letzterem Bilde] ist . . . in der Behandlung, bei

*) Einige Bemerk. S. 43, so wie Handb. der Malerschulen. I. S. 266.

**) In einem Epitaphbilde würden sicher die Familienwappen nicht gefehlt haben, und die Frau, der das Epitaphbild galt, nicht in den Hintergrund gerückt, sondern im Vorgrunde mit sichtlich gefalteten Händen dargestellt worden sein. Beides finde ich conventionell bei Epitaphbildern, und dass Holbein selbst dieser Convention folgte, beweist das Augsburger Epitaphbild mit dem Bürgermeister Schwartz. Auch hatte nicht nur das Geschlecht der Meier z. Hasen, sondern auch der Zschekapürlin, dem die Frau angehörte, ein Familienwappen, wie daraus hervorgeht, dass auf dem Freiburger Votiv-Doppelbilde von unserm Holbein selbst, wo der Donator ein Oberriedt, die Frau eine geborene Zschekapürlin ist, die Wappen beider angebracht sind. Endlich würde das segnende Christkind, wofür allen Gegengründen zum Trotz das Kind in den Armen der Madonna dann zu halten wäre, sicher sein Gesicht nicht von der Frau, die es segnet, abgewendet haben.

minderem Impasto, zarter und mehr in das Einzelne gehend. Ein Aehnliches lässt sich auch bei den andern Figuren, mit Ausnahme des Bürgermeisters, der etwas leerer und härter ist, wahrnehmen." Auch die schon von Kugler hervorgehobene „Anwendung des Goldes in einigen Theilen der Gewänder" im Darmstädter Bilde [welche jedoch auch im Dresdener nicht fehlt] wird von Waagen auf eine günstige Fernwirkung bezogen.

Inzwischen zeigt sich v. Zahn nach einigen beiläufigen Bemerkungen (S. 10. 12) nicht geneigt, dieser Auffassung Waagen's, dass das eine Exemplar für die Kirche, das andere für das Haus gemalt sei, irgend welches Gewicht beizulegen. Und wenn schon er sich über seine Bedenken dagegen nicht näher erklärt hat, so dürfte man sie doch darin finden können, dass die Verschiedenheiten in der Ausführung beider Bilder leichter auf einen veränderten inneren Standpunkt, den der Künstler selbst bei der Ausführung eingenommen, als den äusserlichen, den die Bilder einzunehmen bestimmt waren, zu beziehen sein möchten, dass die Familienporträts in dem, vorzugsweise für die Familie bestimmten, Dresdener Bilde an Lebendigkeit und Charakteristik der Darstellung gegen die im Darmstädter zurückstehen, und dass der Teppich sowie die Ornamente am Kopfputz und Kleide des knieenden weissen Mädchens im Darmstädter Bilde entschieden reicher und feiner ausgeführt, im Dresdener Bilde mehr auf Gesammtwirkung berechnet sind, von welchen Punkten nach Waagen's Ansicht das Umgekehrte zu erwarten. Nun können unstreitig die aus der Ausführungsweise der Bilder zu entnehmenden Gründe überhaupt, theils wegen ihres Conflicts unter einander, theils weil Verschiedenheiten in dieser Hinsicht noch ganz andere Gründe als die Rücksicht auf eine verschiedene Aufstellungsweise haben können, schliesslich wenig für, aber auch wenig gegen Waagen's Ansicht beweisen; und hienach scheint mir der angeführte äussere Grund, dass man die ursprüngliche Aufstellung eines Votivbildes nicht wohl anders als an einem heiligen Orte suchen kann, immer ein Uebergewicht für die Waagen'sche Ansicht zu begründen.

Zwar kann man fragen, ob das Bild, wenn es an einem heiligen Orte stand, dem Bildersturm hätte entgehen können, der im J. 1529 in Basel so gründlich gewüthet hat, dass man einer Nachricht von Erasmus zufolge glauben sollte, kein Kunstwerk in Kirchen sei ihm entgangen. Inzwischen abgesehen davon, dass der Gedanke einer Aufstellung in einer häuslichen Kapelle übrig bleibt, lese ich bei Ochs (S. 609. 610), dass schon im Jahre 1528, als die Bilder in den Kirchen Basels bei der um sich greifenden Reformation mehr und mehr Aergerniss zu geben

anfingen, der Rath den Reformirten fünf Kirchen einräumte, und die Bilder darin „abthun", „hinwegthun" liess, ohne dass von einer Zerstörung derselben die Rede ist, und dass selbst der Bildersturm im J. 1529 nicht so ausnahmslos zerstörend war, als es nach Erasmus Nachricht scheinen möchte. Wonach diese Schwierigkeit kein grosses Gewicht hat. Im Gegentheil kann man sich um so leichter denken, dass das im J. 1528 aus einer Kirche etwa auf den Kirchenboden gerettete oder den Stiftern zurückgegebene Exemplar, als Doublette von keinem Werthe für die Familie, ins Ausland zum Verkauf gebracht sei. Eine historische Gewissheit freilich kann durch solche Vermuthungen nicht ersetzt werden. Es sind eben nur im Auge zu behaltende Möglichkeiten.

Sollte nun auch das eine Exemplar wirklich in einer Kirche seine Aufstellung gehabt haben, so würde daraus noch nicht folgen, dass es als Altarbild darin aufgestellt ward, wie Walpole und Waagen annehmen, wogegen sich in der That Manches in der Composition des Bildes geltend machen lässt, worauf hier einzugehen, zu weit führen möchte. Es wurden Votivbilder auch an Kirchenwänden angebracht.

VIII. Ueber die Rechtschreibung der in der Beschreibung und Geschichte des Bildes vorkommenden Namen.

Die Rechtschreibung der Namen war in den Zeiten, in welchen die frühere Geschichte unseres Bildes spielt, noch nicht so wie heute festgestellt, so dass Personen aus demselben Geschlechte oft verschieden geschrieben wurden, ja wohl dieselbe Person sich nicht in der Rechtschreibung treu blieb. Dies trifft dann auch die meisten Namen, welche in der Geschichte unseres Bildes vorkommen, und das Folgende kann vielmehr nur dahin gehen, die vorgekommenen Verschiedenheiten in dieser Hinsicht zu constatiren, als eine bestimmte Rechtschreibung als die absolut richtige festzustellen, zugleich ein, vielleicht nicht ganz interesseloses Beispiel einer Häufung solcher Verschiedenheiten geben, die freilich durch neuere Ungenauigkeiten noch sehr vermehrt ist.

Der Name des Bürgermeisters, welcher auf unserm Bilde vorkommt, wird ungefähr eben so oft Meier als Meyer geschrieben. In den ausserschweizerischen Bezugnahmen auf unser Bild finde ich im Allgemeinen die Schreibart Meyer bevorzugt, so im Abrégé, bei Fiorillo, v. Quandt (Begleiter etc.), Hirt, Mosen, Hübner, Schäfer, Woltmann. — E. Förster (Gesch. d. d. Kunst.) und Waagen (Handb.) jedoch schreiben Meier;

Sighart (Gesch. 1863. S. 597) Maier, und Walpole (Anecd. 131. 159) Mejer. — In den schweizerischen Bezugnahmen auf unser Bild, selbst den ältesten, ist jedenfalls Meier bevorzugt, so im Manuscript von Fesch aus dem 17. Jahrh., Patins Index 1676; De Mechels Werk 1780; Ochs 1796; Hegner 1827 und im Katalog der Baseler Kunstsamml. 1849 und 1862. Auch die Unterschriften unter den drei Holbein'schen Studienzeichnungen zu unserm Bild haben Meier. Herr His-Heusler jedoch schreibt Meyer. Bei Besprechung der schweizerischen Geschlechter überhaupt hat Wurstisen 1580 immer Meier, Leu 1757 in s. Register dieser Geschlechter Meyer. — Ochs, der den Namen überall Meier schreibt, selbst wo der Name verschiedenen Geschlechtern angehört, führt doch unter Hinweis auf die überhaupt stattfindende Unsicherheit alter Rechtschreibung schweizerischer Namen unter andern Beispielen dafür (S. 216) gerade den Namen Meier mit an, der auch „Meiger oder Meyger statt Meier oder Meyer" geschrieben vorkomme, und gibt in einem (S. 686) wörtlich mitgetheilten Erlasse des Bürgermeisters Adelberg M. von 1529 dessen Namen mit Meyer. Auch finde ich in zwei Erlassen des Bürgermeisters Jacob M. zum Hirschen von 1532 und 1538, welche His-Heusler in s. neuest. Forsch. S. 15 und 16 wörtlich mittheilt, im erstern den Namen Meiger, im zweiten den Namen Meyger geschrieben.*)

Nun gehörten freilich Adelberg Meier und Jacob Meier zum Hirschen andern Geschlechtern mit einem andern Wappen an, als unser Jacob Meier zum Hasen; indess sieht man aus alle dem, dass eine bestimmte Rechtschreibung des Namens überhaupt nicht bestand, und man also jedem überlassen muss, welche Schreibart er gegenwärtig vorziehen will.

Der Beiname unsers Jacob Meier „zum Hasen" findet sich so in Wurstisens Basler Chronik 1580, im Fesch'schen Mscpt. 1628, in Leu's Schweizerlexicon 1757, bei Ochs 1796 und im Katalog der Baseler Kunstsammlung 1862 geschrieben, wonach diese Schreibart der Schreibart „zum Haasen" bei Hegner und Schäfer vorzuziehen sein dürfte.

Noch viel wechselvoller als die Schreibart des Namens unsers Meier ist die des Namens seiner Frau; ja es ist amüsant zu sehen, wie man sich in Variationen desselben erschöpft hat, die sich allerdings nicht blos auf diese Frau speciell, aber auf das ganze Geschlecht beziehen.

---

*) Der erste Erlass findet sich auch bei Ochs S. 395, beide bei Hegner S. 242. 246, aber von Ochs wie von Hegner, unstreitig wohl nach willkührlicher Abänderung, mit „Meier" wiedergegeben.

In der That, man findet ihn geschrieben: Schekenbürlin, Scheckenbürlin, Schekenpürlin, Scheckenpürlin, Tscheckenbürlin, Tscheckebürlin, Tschekapürlin, Tschekabürlin, Zscheckenbürlin, Zschekapürlin, Zschekapürlj, Zschäkenpürli, Scheckenbartin. Die Schreibart Schekenbürlin kann sich auf die Unterschrift des bekannten weiblichen Studienkopfes im Baseler Museum (nach der mir von Herrn His-Heusler mitgetheilten Abschrift) berufen; doch ist diese, als aus dem vorigen Jahrhundert herrührend, nicht massgebend. — Die Schreibart Scheckenpürlin hat für sich die Unterschrift unter dem Stich des Holbein'schen Porträt der Frau in de Mechel's Werk; und Schäfer (S. 800. 799) so wie Woltmann im Holb. Alb. sind ihr gefolgt; aber sie ist ebenfalls nicht massgebend, da das Original des Bildes keine Unterschrift hat, sondern diese von de Mechel im vorigen Jahrhundert zugefügt ist. — Die Schreibart Schekenpürlin bei Hegner (S. 86) und vielleicht auf Grund Hegner's bei Hübner (1. Aufl. S. 16) lässt hievon nur das c fallen; und die Schreibart Scheckenburlin in Patin's Index hat nur für das p ein b. — Tschekapürlin hat der Katalog der Baseler Kunstsamml. von 1862 bei Registrirung des Originals zu obigem Porträt, was sich gestochen bei de Mechel findet; aber diese Schreibart, welcher Hübner in der zweiten Auflage seines Verzeichnisses (S. 18) gefolgt ist, wird neuerdings von Herrn His-Heusler, wie unten zu lesen, desavouirt. — Tschekabürlin finde ich in Leu's Lexicon (I. S. 271 ff.), Tscheckebürlin bei Ochs (S. 684) und Zscheckenbürlin (ebendas. S. 442) bezüglich Personen, die unserm Bilde fremd sind. — Bezüglich der Schreibart Tscheckenbürlin hat Schäfer (S. 800) die Bemerkung: „Uebrigens haben Ochs so wie Hegner diesen Familiennamen wahrscheinlich falsch geschrieben, da die Familie sich nach Hefner (II) 29, Porträt des Karthäusers Hieronymus) eigentlich Tscheckenbürlin schrieb.“ Auch ist der Name so vom Verf. des Textes zu Hanfstängl's Photographie unseres Bildes (doch wohl Schäfer) geschrieben. Die Schreibart Scheckenbartin im Abrégé (p. 249), welchem Fiorillo (S. 389) und Nagler (Künstlerlex. VI.) folgen, dürfte schwerlich eine andere Quelle als einen Druck- oder Schreibfehler haben. Endlich schreibt Herr His-Heusler in seinen früheren Zuschriften an mich, so wie in seinen neuesten Forschungen S. 2, und auf dessen Autorität hin Woltmann im Hans Holbein Zschekapürlin. In einer späteren Zuschrift aber hat der Erstere dafür Zschekapürlj. Ausserdem verdanke ich ihm auf eine Anfrage wegen der genauen Rechtschreibung folgende zwei Mittheilungen:

1) (Aus einer früheren Zuschrift): „Das sehr begüterte Geschlecht von Meyer's Frau schrieb sich, wie ich in mehreren gleichzeitigen Urkunden und Briefen gefunden habe, Zschekapürlin, — die Orthographie Tschekapürlin ist unrichtig, und es ist eine Nachlässigkeit von mir, dass ich es in dem Katalog noch nicht geändert habe, eben so uncorrect ist Scheckenpürlin, obgleich die Chronisten Wurstisen und Ochs den Namen auf diese Weise modernisiren. Da übrigens die Orthographie der Namen damals noch nicht so festgestellt war, wie jetzt, so kommen auch schon früher Abweichungen vor, z. B. in der zweiten Sylbe en statt a, sodann auch Zschakenpürli, wie auf einem Epitaph von 1495. In der damaligen Aussprache wie auch in der heutigen Basler Mundart bleibt sich das gleich; die 2te Silbe ist nämlich ein unbetontes e (e muet), welches man im Schreiben bald auf diese bald auf jene Weise darstellt. In einem Testamente einer Maria Zschekapürlin fand ich beide Schreibarten. Auf einem Epitaph von 1490 finde ich auch in der 3ten Silbe ein b statt einem p. — Prof. Burckhardt glaubt, der Name sei aus dem mailändischen Adelsgeschlecht Ceccopieri entstanden, welcher seinerseits wiederum auf einer Verunstaltung des Namens Giacomo di Pietro beruhe. — Die Unterschriften zu den Studienköpfen [mit der Schreibart des Namens Schekenbürlin] zu dem Darmstädter Bilde sind aus dem vorigen Jahrhundert und mithin zur Beglaubigung des Namens von keinem Werth. Die Frau eines andern Gönners von Holbein war ebenfalls eine geborne Zschekapürlin, nämlich die Gattin des Hans Oberiedt, welcher das schöne Votivbild malen liess, das sich nun im Freiburger Dom befindet.“

2) (Aus einer spätern Zuschrift): „Der Name Zschekapürlj variirt in den Familiendocumenten selbst, deren ich etliche zwanzig, die sich im Archiv des Carthäuserklosters befinden, in den Händen hatte und durchsah, auf die verschiedenste Weise. — Ich bin bemüht, einen Stammbaum dieser Familie zusammenzustellen; der von Wurstisen ist ganz unrichtig.“

Der Name Le Blon wird auch Le Blond geschrieben. Erstere Schreibart findet sich bei Sandrart nicht nur an der früher [S. 204] angezogenen Hauptstelle, welche unser Bild betrifft, sondern auch in der Lebensbeschreibung und über dem Porträt, welches Sandrart in s. T. Akad. II. auf S. 358 und zu S. 356 von dem Manne gibt; nicht minder führt Walpole (Anecd. I. p. 130) den Namen Le Blon als unter einem Stiche von Matham nach einem Porträt des Mannes von Van Dyk stehend an. Hienach glaube ich, dass diese Schreibart vorzuziehen ist, da Sandrart als Landsmann, guter Bekannter und Biograph Le

Blon's die Schreibart seines Namens am besten kennen musste. Auch schreiben Algarotti und Hübner so. Zwar findet sich Le Blond in dem Fesch'schen Manuscripte (daher ich dieser Schreibart bei Besprechung desselben folgte), in Patin's Index, der diesem Manuscript folgt, im Abrégé und bei Hegner, was aber alles keine so directen Quellen sind. In den, mit Le Blon gleichzeitigen, Briefen, welche Sainsbury in seinen papers über Rubens mittheilt, kommt der Mann öfters vor, bald als Le Blon (p. 103. 296), bald als Le Blond (p. 65), und (in einer Anmerk. derselben Seite) sogar als Blondel. Auch im Dictionn. des artistes III. 1789. p. 42 wird der Name in der Hauptüberschrift Le Blon geschrieben; nur mit der Bemerkung im Text, dass er auch Le Blond geschrieben werde. Hienach mag wohl sein, dass nach der Unsicherheit der Rechtschreibung von Namen, die überhaupt zu Le Blon's Zeit noch stattfand, auch die jenes Maunes nicht fest stand, in keiner Weise aber vermag ich einzusehen, weshalb Schäfer ausdrücklich die Rechtschreibung Le Blond für die vorzuziehende erklärt, indem er (S. 796) zum Namen Le Blond einschaltungsweise beifügt „nicht Blon, wie ihn einige schreiben."

Die Erwähnung Lössert's und mithin der Name Lössert kommt bezüglich unseres Bildes original überhaupt nur bei Sandrart vor; auch wird der Name so von Algarotti (manuscriptlich)*) und Hübner geschrieben. Hegner (S. 88) und das Abrégé (p. 250) schreibt ihn Lösert, Schäfer theils Lössert, theils Lösert.

Dass die Schreibart des Namens Fäsch oder Fesch wechselt, geht schon daraus hervor, dass der auf diese Familie bezügliche Artikel in Zeidler's Universallexicon mit „Fäsch oder Fesch", in Leu's Schweizerlexicon (VIII. 97) mit „Fesch oder Fäsch" als Titelwort anhebt. Ja im ersten Bande des letztern Lexicons (S. 203) wird der Name sogar gelegentlich Feesch geschrieben. In dem Fesch'schen Manuscripte ist nach der mir zu Gebote stehenden Abschrift desselben der Name auf dem Rückentitel so wie unter No. V. mit e, in der Seitencolumne zu No. VI. mit ä gegeben. Der aus der Familie stammende bekannte Cardinal kommt immer mit e vor. In dem Katalog der Baseler Kunstsammlung aber findet sich der Name des Kunstsammlers, von dem ein Theil der Sammlung herrührt, mit ä, und es scheint dies die im Deutschen üblichere Schreibweise zu sein, da sie sich auch in G. E. Haller's Bibliothek der Schweizergeschichte und dem Katalog der Züricher Bibliothek bei Personen dieses Geschlechts findet. Hegner jedoch hat vielmehr e als ä.

*) In den gedruckten Lettere vielmehr „Losser."

Dass Hübner zum Namen Delfino die Einschaltung „Dolfino“ gibt, wird daher rühren, dass in der Kostenberechnung des Bildes Seitens des Grafen Algarotti und in seinen handschriftlichen Briefen der Name „Dolfin“ geschrieben ist. In den gedruckten Lettere hat auch Algarotti „Delfino“, und dies ist unstreitig nach der Uebereinstimmung anderer Quellen vorzuziehen.

IX. Historische Uebersicht.

Das unter dem Namen der Holbein'schen Madonna bekannte Votivbild, ein Werk Hans Holbein's des Jüngern (geb. 1495, gest. 1543), ist voraussetzlich von dem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebenden, Baseler Bürgermeister Jacob Meier zum Hasen gestiftet, indem derselbe in dem Bilde selbst mit seiner Familie vor der Madonna in andächtiger Haltung dargestellt ist, ohne dass jedoch der Anlass zur Stiftung des Bildes bekannt ist. Früher (als das Dresdener Exemplar noch in Venedig war) wurde die darauf abgebildete Familie für die des englischen Kanzlers Thomas Morus, eines Gönners Holbein's, den Holbein mehrmals gemalt hat, gehalten. [Vergl. S. 215. 227.] Aber durch einen Vergleich der Porträtfiguren darauf mit Porträtskizzen zu dem Bilde, die sich noch im Baseler Museum finden [vergl. S. 236 ff.] und directe Angaben in der ältesten Quelle über unser Bild (dem Fesch'schen Manuscripte), hat sich der richtige Sachverhalt in dieser Hinsicht zweifellos herausgestellt. Hingegen ist die Deutung des Bildes nach anderer Hinsicht, namentlich ob das Kind in den Armen der Madonna ein Christkind oder ein krankes oder gestorbenes Kind der unten knieenden Familie vorstelle, streitig geblieben.

Lange hat man nur ein einziges Exemplar dieses Bildes gekannt, das seit 1744 in der Dresdener königlichen Gallerie befindliche; auch ist dies früherhin immer schlechthin unter dem Namen der Holbein'schen Madonna verstanden worden, wie es denn das einzige ist, welches bis jetzt dem grösseren Publicum durch Nachbildungen in Stichen und Photographieen bekannt worden ist. Unerwartet dem Kunstpublicum aber ist in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ein zweites Exemplar des Bildes aufgetaucht, indem ein Pariser Kunsthändler, Delahaute, dasselbe nach Berlin bringt, ohne dass man erfahren hat, wie er selbst in dessen Besitz gelangt ist. Nur kann man aus der, auf der Rückseite des Bildes mit einer Hand aus dem Anfang dieses Jahrhunderts auf einem Zettel geschriebenen, Notiz: „No. 82 Holy Family Portraits. DD.“ schliessen, dass es um diese Zeit einer englischen Gallerie angehörte, und ein im Rahmen des Bildes

angebrachtes, S. 202 abgebildetes Doppelwappen lässt hoffen, noch einmal Aufschluss über einen früheren Besitzstand desselben zu erhalten. In Berlin ward es um 1822 entweder dem Kunsthändler Delahaute selbst um 2500 oder nach anderer Angabe dessen Schwager Spontini um 2800 Thlr. von Prinz Wilhelm von Preussen für seine Gemahlin abgekauft, und befindet sich jetzt im Besitze seiner Tochter, der Frau Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein in Darmstadt, wonach es früher als Berliner, jetzt als Darmstädter Exemplar, von dem Dresdener unterschieden wird. Seine Uebersiedelung von Berlin nach Darmstadt geschah [nach S. 199] zwischen 1845 und 1853. Nachdem durch eine Schrift von Hirt (1830) das Kunstpublicum auf dies zweite Exemplar aufmerksam geworden, hat eine Zeit lang ein Streit über das Autorschafts- und Prioritätsverhältniss desselben zum Dresdener Exemplar stattgefunden (siehe V), woran sich Kugler, Hübner, Waagen, Schäfer, v. Zahn und Woltmann betheiligt haben, und der namentlich nach v. Zahn's gründlichster vergleichender Untersuchung beider Exemplare endgültig dahin als entschieden angesehen werden kann, dass beide in der Hauptsache von Holbein gemalt, das Darmstädter aber das erstgemalte und Holbein ganz zuzurechnende ist, indess im Dresdener bei allem Vortheil, den es in der Hauptfigur, der Madonna, und der allgemeinen Anordnung vor dem Darmstädter voraus hat, eine Beihülfe fremder Hand in den minder vollendet erscheinenden Nebenfiguren und Nebendingen stattgefunden haben kann, ohne dass man sich über den Grad dieser fremden Mitbetheiligung hat zu vereinigen vermocht.

Genau ist die Entstehungszeit keines beider Exemplare zu bestimmen, und eben so wenig, wie weit ihre Entstehungszeit aus einander liegt, indem directe Angaben gar nicht darüber vorliegen; nur aus Betrachtung der biographischen Verhältnisse Holbein's, der Zeitumstände, der Skizzen und Porträts, welche zu den Personen in dem Bilde in Beziehung stehen, und der Malweise kann man schliessen, dass beider Entstehung in den Zeitraum von 1520 bis 1530 oder nicht viel vor oder nach dieser Epoche fällt. In speciellere Discussionen über die Entstehungszeit sind eingegangen Ochs, v. Quandt, Hegner, Waagen, Schäfer, His-Heuler und Woltmann, worüber unter VI. berichtet ist.

Auch über die ursprüngliche Aufstellungsweise beider Bilder liegen keine directen Angaben vor. Aus dem Charakter desselben als Votivbild einerseits, der Bedeutung und Vollendung der Porträtfiguren andererseits kann man mit Waagen vermuthen, dass das ursprüngliche Exemplar desselben für eine Kirche oder Kapelle bestimmt, das andere eine Wiederholung desselben für

die Familie oder einen abgezweigten Theil der Familie war. Auch unterstützt Waagen diese Ansicht noch durch besondere, aus der Betrachtung des Bildes selbst hergenommene, Gründe, während sich von anderer Seite mit Woltmann denken liesse, dass beide Exemplare respectiv auf die männliche und weibliche Linie der Meier's vertheilt waren. Näheres s. unter VI.

Was die successiven Besitzstände und Wanderungen des Dresdener Bildes insbesondere anlangt, so sagt die älteste, mindestens wahrscheinlich auf dieses Exemplar zu beziehende, Nachricht in dem von 1628 bis 1664 verfassten Manuscript des Baseler Rechtsgelehrten Remigius Fesch aus, dass es im Besitze seines Grossvaters, des Baseler Bürgermeister Remigius Fesch (geb. 1541, gest. 1610), gewesen, der nach den früher [Archiv 67 z. D. 40] mitgetheilten Untersuchungen zur dritten Frau eine Enkelin des Meier'schen Ehepaares hatte, welches auf dem Bilde vorkommt. Wahrscheinlich also war es an diese durch Vererbung gelangt. Von Fesch aber kaufte es nach demselben Manuscript der Rathsherr Lux (Lucas) Iselin für 100 Goldkronen (coronatos aureos solares) angeblich (uti ferebat) für den Gesandten Frankreichs, an den es jedoch nicht gekommen sein kann, da in derselben Nachricht gesagt wird, dass im Jahr 163 . . . (welche Jahreszahl im Mscpt. nicht ausgeschrieben ist), Le Blon (Blond), ein Amsterdamer Künstler und Bildermäkler,*) es um 1000 Imperiales, worunter nach S. 223 nicht sowohl Reichsthaler als Reichsgulden zu verstehen scheinen, von der Wittwe und den Erben des Lucas Iselin kaufte, dessen Verlassenschaft sich nach früherer Mittheilung in grosser Unordnung befand; daher vielleicht ein Nothverkauf. Die unvollständige Jahreszahl 163 . . . ist in secundären Quellen (Patin und hienach weiter) untriftig zu 1633 ergänzt worden. Da nach anderweiten Angaben des Mscrpts. Le Blond vom Herzog von Buckingham in ganz Europa herumgeschickt wurde, um Bilder, insbesondere Holbein'sche Bilder, zu kaufen, wie denn bekannt ist, dass derselbe wirklich 8 Holbein'sche Bilder besass, so lässt sich denken, dass auch der Ankauf unseres Bildes Seitens Le Blon ursprünglich für diesen geschah, dass es aber nicht an den Herzog gelangte, entweder weil Le Blon das Bild vortheilhafter zu verkaufen Gelegenheit hatte [Arch. S. 63 z. D. 36] oder vielleicht noch wahrscheinlicher weil der Herzog inzwischen ermordet wurde [S. 2 8]; in welchem Falle das Bild zwischen Januar 1626, wo L.

---

*) Eine nicht überflüssige Kritik der Angaben über seine Lebensverhältnisse s. S. 211.

Iselin starb, und August 1628, wo des Herzogs Ermordung geschah, von Le Blon angekauft sein müsste, womit die Jahreszahl 163 . . . nicht als in Widerspruch stehend angesehen werden kann, da ihre Unvollständigkeit beweist, dass das Datum des Verkaufes dem Verf. des Mscrpts. nicht genau bekannt war. Das Fesch'sche Mscpt. lässt dann weiter Le Blon das Bild um das Dreifache des Einkaufspreises an die französische Königin Wittwe, Maria von Medicis, während ihres Aufenthaltes in Belgien verkaufen. Wegen Zerwürfnissen mit ihrem Sohne Ludwig XIII. und dessen Minister, Cardinal Richelieu, war sie nämlich im Juli 1631 aus Frankreich nach den Niederlanden geflüchtet und hielt sich in Brüssel auf. Hingegen lässt die nächstälteste, von der des Mscrpts. unabhängige Nachricht, die wir über das Bild haben, von Sandrart (1675), das Bild vielmehr von le Blon um 3000 Gulden an einen Buchhalter Lössert (untriftig in mehreren secundären Quellen zum Banquier gemacht), von dem sonst nichts bekannt ist, verkaufen. Das Verhältniss beider Angaben ist unklar. Da die Königin Maria seit ihrem Aufenthalte in den Niederlanden, nach dem, was früher S. 206 ff. angeführt worden ist, überhaupt schwerlich noch in der Stimmung und Lage war, Bildereinkäufe zu machen, und Sandrart nach seinen persönlichen Beziehungen zu Le Blon besser wissen konnte, als Fesch, an wen Le Blon das Bild verkaufte, so ist die Sandrart'sche Angabe im Allgemeinen vorzuziehen. Sofern jedoch andererseits schwer anzunehmen, dass Fesch's Angabe ganz aus der Luft gegriffen sei, so liegt der Gedanke nahe, dass er einen ihm bekannt gewordenen Ankauf des andern Exemplars Seitens der Königin vor ihrer Flucht aus Frankreich mit dem Le Blon'schen Ankauf und Wiederverkauf untriftig zusammengeworfen und verwechselt habe. Zwar hat man den Widerspruch dadurch zu lösen versucht, dass man Lössert, als einen Agenten der Königin Maria, für diese das Bild ankaufen lässt; und schlechthin unmöglich ist dies nicht; aber aus früher angegebenen Gründen [S. 206] unwahrscheinlich, und historisch liegt nichts darüber vor. Unstatthaft jedenfalls ist die Vorausetzung, dass Lössert das Bild für sich behalten, weil die Königin um die Zeit des Kaufes für sie gestorben, weil dies mit den historischen Datis nicht stimmt [S. 208]. Ein Datum des Verkaufs des Bildes Seitens Le Blon ist in keiner beider Quellen angegeben. Doch liegt eine Grenze darin, dass Le Blon im J. 1656 starb, und noch weiter rückt sich diese Grenze dadurch zurück, dass nach Sandrart Le Blon das Bild lange bevor er selbst, Sandrart, in Amsterdam von Le Blon Abschied nahm, verkauft hat; der Abschied Sandrart's von Amsterdam aber fällt nach dem, was S. 210 ff. angeführt ist,

ins Jahr 1645 oder 1646. Wahrscheinlich also hat Le Blon das Bild nicht lange nach seinem Ankauf wieder verkauft.

Während wir nun das Bild in Le Blon's Händen in Amsterdam ohne Gewissheit, an welchen Ort er es verkauft, verlassen (da nicht constatirt ist, dass Lössert auch in Amsterdam war), begegnen wir ihm, und hier zwar sicher dem Dresdener Exemplar, zuerst wieder um 1690 in Venedig, nach Algarotti's Angaben (1743), welchem mündliche Notizen darüber zu Gebote standen. Um diese Zeit kam nämlich dies Exemplar durch den Bankerott eines Amsterdamer Banquiers für eine Schuldforderung von 2000 Zechinen an den Venezianischen Banquier Avogadro, der in verschiedenen secundären Quellen untriftig zu einem Holländer gemacht wird, während eben so untriftig der bankerottirte Amsterdamer Banquier vermuthungsweise mit Lössert oder einem Erben desselben identificirt worden ist, wovon Ersteres nach obigen Datis, dass das Bild lange vor 1646 an Lössert verkauft worden, und der Bankerott um 1690 stattfand, nicht wohl der Fall gewesen sein kann, indess Letzteres zwar an sich möglich, aber durch nichts historisch beglaubigt oder wahrscheinlich gemacht ist. Dass aber das Bild, was Lössert von dem in Amsterdam lebenden Le Blon gekauft und was Avogadro von dem in Amsterdam bankerottirten Banquier gewonnen, dasselbe Exemplar sind, lässt sich nur vermuthungsweise aus dem Zusammentreffen beider Besitzstände in Amsterdam schliessen. Von Avogadro ging das Bild nach Algarotti's Angaben durch ein Vermächtniss Avogadro's an das Haus der Delfini in Venedig über, und zwar zunächst an einen Zuane (Giovanni) Delfino, von dessen Sohne, ebenfalls Zuane Delfino geheissen, es nachher durch den Grafen Algarotti am 4. Sept. 1743 um 1000 Zechinen für den Kurfürsten von Sachsen verkauft wurde, mit den gesammten Spesen aber in Dresden 1125 Zechinen (etwas über 3300 Thaler) zu stehen kam [vergl. S. 221], eine Summe, die von der von Hübner dafür angegebenen, aus früheren S. 222 angegebenen Gründen ein wenig abweicht. Der Uebergang von Avogadro an das Haus der Delfino muss vor den 1720er Jahren stattgefunden haben, da der Engländer Wright das Bild während seiner in den Jahren 1720 bis 1722 gemachten Reise in Venedig in dem Palazzo Delfino sah, wobei er berichtet dass der Eigenthümer das Bild auf 3000 Zechinen oder 1500 Guineen schätzte. Eben da sah es Walpole noch 1741, und bemerkt, der Preis sei auf 400 Pfund herabgesetzt worden. Algarotti andererseits berichtet, die vornehmsten Maler in Venedig hätten das Bild zu der Zeit, als es an das Haus der Delfini kam, auf 1000 Pistolen geschätzt; die Herren Delfino seien mehrfach angegangen worden,

es zu verkaufen, man habe ihnen bis 2000 Ducaten dafür geboten; auch für den Herzog von Orleans habe man es kaufen wollen, und er würde es sicher „à force d'argent“ erworben haben, wenn er nicht gestorben wäre. Als Wright und Walpole das Bild sahen, wurde die Familie darauf noch für die des Kanzlers Morus gehalten, obschon der eine wie der andere Zweifel dagegen erhob.

Unser Bild ging zugleich mit mehreren andern Bildern, welche Algarotti für den König angekauft, am 6. März 1744 von Mestre ab, und wurde am 10. April desselben Jahres von Algarotti in Dresden in Empfang genommen.

Im October 1840 wurde es durch den Inspector Schirmer restaurirt.

Zu Ostern des Jahres 1860 fand seine gegenwärtige Aufstellung statt, wonach es unter No. 1809 in einem Eckflügel-Cabinet der Dresdener Gemäldegallerie, gegenüber dem, in welchem die Raphael'sche Sixtina aufgestellt ist, als Hauptbild unter einigen wenigen andern altdeutschen Bildern enthalten ist.

Ein Madonnenkopf von Correggio.

Mit Facsimile von **H. Petersen** in Nürnberg.

Nach Vollendung meines Werkes der Facsimile von Handzeichnungen grosser Meister, welche sich in meiner Privatsammlung befinden, erwarb ich die hier vorgeführte Zeichnung eines Madonnenkopfes von Correggio, dessen Züge an die Madonna della Scala zu Parma und die des heil. Sebastian zu Dresden lebhaft erinnern. Herr Kupferstecher H. Petersen in Nürnberg hatte die Güte, mir das vorliegende Fac-simile davon zu machen, und zwar mit solcher Kunst und Treue, dass es von Allen, die es sahen, bewundert worden ist. Gewiss würde es auch den Beifall des leider kürzlich verstorbenen Herrn W. H. Carpenter in London, somit eines der in diesem Fache besonders ausgezeichneten und leicht verwöhnten Ausländers erhalten haben, wenn er es gesehen hätte, denn derselbe beglückwünschte mich einst über die gediegenen Arbeiten, welche mein eben gedachtes Werk enthält und welche meist von dem in Leipzig lebenden, leider aber durch schwere Krankheit an weiteren Arbeiten verhinderten Herrn C. Lödel, Zeichner und Kupferstecher aus Göttingen, ausgeführt worden sind. Bekanntlich gehören Zeichnungen von Correggio zu den wahren Seltenheiten; daher auch die Zahl von Facsimile im Verhältniss zu den andern italienischen Meistern nur klein ist, Rothstein war das bevorzugte Material, das er anwandte, wie uns unter andern D'Argensville und Reveley berichten und wie man auch erkennen mag aus meinem Buche: „Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen.“ Die Nennung dieses Buches bringt mich darauf, dankbar zu gedenken der Beurtheilung desselben in der Illustrirten Zeitung von J. J. Weber, Nr. 1188, April 1866; in dem neuen Anzeiger für Bibliographie etc. von Dr. Jul. Petzholdt, Jahrg. 1866, Heft 1, Seite 21; in der Revue critique d'histoire et de littérature, Paris, A. Franck, Nr. 49, 8. Decembre 1866 und den ausführlichen Aufsatz in der Fine Art Quarterly Review, June 1866, N. S. Nr. 1, von M. Woodward. Das wohlwollend gespendete Lob und die vielen Belehrungen besonders über die königl. Sammlung in England, die ich daraus geschöpft, lässt mich vielleicht undankbar erscheinen, dass ich mir einige Gegenbemerkungen erlaube. Der Beurtheiler vermisst in der Literatur der Handzeichnungswissen-

schaft die raisonnirenden Cataloge des Herrn Reiset in Paris (Catalog der eigenen Sammlung) und des Herrn W. H. Carpenter (a Guide to the Drawings etc. exhibited to the Public in the Kings Library) sie stehen aber beide an der betreffenden Stelle S. 29, 30 des Buches; das treffliche Buch des ersteren über die Pariser Sammlung konnte nicht gemeint sein, da dasselbe später erschienen ist.

Ferner vermisst derselbe eine Charakteristik des Styls und der Manier der Meister, wie sie Reveley versucht habe. Meines Dafürhaltens giebt es nur eine Charakteristik des Künstlers, das ist das Leben und die geschaffenen Werke ihres Geistes. In zweiter Reihe steht die Kenntniss des Materials, das sie zu gebrauchen pflegten, womit uns seit Vasari's Zeiten so manche, besonders auch D'Argensville und Reveley belehrt haben; wehe aber denen, die sich nur auf diese verlassen wollten, die Kenntniss von Handzeichnungen ist, ich wiederhole es, die Frucht der umfassendsten Kenntnisse von den Werken der Maler und ihrem Leben, sie allein bewahren vor Täuschungen, die dennoch selbst den Unterrichtetsten treffen.

Noch bemerkt derselbe, dass er im Artikel Lenardo da Vinci die Blätter von W. Hollar vermisse, hat aber übersehen, dass dieselben bei der Aufgabe nur Facsimile geben zu wollen, wie an verschiedenen Stellen des Buches und besonders im Artikel Berghem hinsichtlich der Visscher'schen Stiche bemerkt worden ist, nicht darin stehen konnten, denn das Buch wäre vielleicht 4 bis 5 mal so stark geworden, wenn alle Stiche nach Handzeichnungen aufgenommen worden wären; denn dazu reichen die Kräfte des Einzelnen nicht aus. Dass ich nur eine kleine Auswahl und zwar der beglaubigten Stempel der Zeichnungssammler, aus der wohl 3 mal so starken Liste die ich besitze, gegeben habe, scheint mir richtiger, als wenn ich die Menge der ungewissen aufgenommen hätte.

Doch — ich bereue schon, dass ich dem gütigen Beurtheiler, dem ich so viel verdanke, in einigen entgegen getreten bin.

Rudolph Weigel.

[illegible] XII [illegible]

reggio del.

s
(
(
I
S
I
t

d
I
is
z
b
b
a
n
u
L
d

V
d
w
til
d
le
H
di
w
au
ha
au

de



